I-2262
06

ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 6

первый
развлекательный
CRANE
Кино на СТС!
Свидетельство о регистрации СМИ Эл № 77-6443 от 9 августа 2002 года «Первый развлекательный СТС».

радио спорт 93.2 FM

ПЕРВОЕ

СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

КУНО БЕККЕР

ДЖЕЙ ЭРНАНДЕС

ДЖЕЙСОН СКОТТ ЛИ

ДОСХАН ЖОЛЖАКСЫНОВ

АЯНАТ ЕСМАГАМБЕТОВА

и МАРК ДАКАСКОС

КАЖДЫЙ ВОИН
КАЖДЫЙ НАРОД
КАЖДАЯ ЛЮБОВЬ
ДОЛЖНЫ ИМЕТЬ СВОЕ ОТЕЧЕСТВО

КОЧЕВНИК

В КИНО С 7 СЕНТЯБРЯ

На правах рекламы

❑**РАССЕКАЯ ВОЛНЫ МИРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ РАЗВИВАЕТСЯ ВОЛНАМИ, И КАННСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ОТСЛЕЖИВАЕТ ИХ РАЗВИТИЕ И ДВИЖЕНИЕ** *АНДРЕЙ ПЛАХОВ* ❑**«ВОЗВРАЩЕНИЕ»: КОЛЛЕКЦИЯ ИЗЛЮБЛЕННЫХ МОТИВОВ АЛЬМОДОВАР ПОТИХОНЬКУ ВОСПАРЯЕТ ОТ НАВЯЗЧИВО ГУСТОЙ «ФИЗИКИ» К ЛИРИЧЕСКОЙ И ЧУТЬ ЛИ НЕ АКВАРЕЛЬНОЙ «МЕТАФИЗИКЕ»** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**БЕЗУСЛОВНЫЙ ПРОФИ ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ — НЕ АКТЕР ОТКРОВЕНИЯ, ПОРЫВОВ И «НУТРА». ОН ВСЕГДА ДЕМОНСТРИРУЕТ ИМЕННО ТО, ЧЕГО ОТ НЕГО ЖДУТ** *АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА* ❑**«ВЕНСАН — ЭТО ПАРИЖ» ПАРИЖ КАССЕЛЯ ТЕПЕРЬ НАСЕЛЕН НОВЫМИ ГЕРОЯМИ — ПРОСТО ГОРОЖАНАМИ, В КОТОРЫХ ОН УМЕЕТ ОТКРЫТЬ ВЕЧНОЕ И ГЛАВНОЕ, ОБЫЧНО УСКОЛЬЗАЮЩЕЕ В ПОВСЕДНЕВНОЙ СУЕТЕ, — ЛЮБОВЬ, ПРИВЯЗАННОСТЬ И УЯЗВИМОСТЬ** *ЛИДИЯ КУЗЬМИНА* ❑**НИОН-2006: А ЧТО, ЕСЛИ, НЕ ДАЙ БОГ, В ЭТОМ И СОСТОИТ НОВАТОРСТВО? АКТУАЛЬНЫМИ СТАЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ КАК ФИЛЬМ. ОЦЕНИВАЕТСЯ И ИМЕЕТ ЗНАЧЕНИЕ ТОЛЬКО ФАКТ ПУБЛИЧНОГО ПОКАЗА** *ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ* ❑**«8 ИСТОРИЙ О ЛЮБВИ И НЕЛЮБВИ»: РОССИЯ «С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ» ПРО ЭТОТ ФИЛЬМ ХОЧЕТСЯ ГОВОРИТЬ ЧИСТЫМИ СЛОВАМИ...** *НАТАЛЬЯ РЯЗАНЦЕВА* ❑**ПРОСТЫЕ КАТЕГОРИИ ТАЛАНТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК РАНО СТАНОВИТСЯ ПРОФЕССИОНАЛОМ** *ИЛЬЯ АВЕРБАХ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №7/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ЛЕВ КАРАХАН — АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Пасьянсы Тьерри Фремо
Канн-2006

РЕПЕРТУАР

19
НИНА ЦЫРКУН
Сумма технологии
«Возвращение», режиссер Педро Альмодовар

22
АНТОН ДОЛИН
Земля и безволие
«Фландрия», режиссер Брюно Дюмон

26
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Паззл под лаком
«Вавилон», режиссер Алехандро Гонсалес Иньярриту

29
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Все, что кроме...
«Времена года», режиссер Нури Билге Джейлан

32
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Расчетная формула любви
«977 / Девять Семь Семь», режиссер Николай Хомерики

34
НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ:
«В кино тяжело быть «кубистом»
Интервью ведет Галина Переверзева

ИМЕНА

41
АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА
Отличник
Портрет Евгения Миронова

46
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Высокооплачиваемый аутсайдер
Портрет Венсана Касселя

РАЗБОРЫ

53
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Снято. И всё
Нион-2006

58
НАТАЛЬЯ РЯЗАНЦЕВА
Кто помнит чудное мгновенье?
Документальный телесериал «8 историй о любви и нелюбви»

64
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Вывозу не подлежит
Отечественное кино и мировой контекст

71
ДМИТРИЙ КОММ
Готика: больше, чем кино
История жанра

О П Ы Т

83
Кен Лоуч, Пол Лаверти
Брат шел на брата
«Ветер, что колышет ячмень», режиссер Кен Лоуч
Беседу ведет Петр Шепотинник

86
КИЛЛИАН МЁРФИ, ПОРИК ДЕЛЕЙНИ
Переступившие черту
«Ветер, что колышет ячмень», режиссер Кен Лоуч
Интервью ведет Петр Шепотинник

89
БРЮНО ДЮМОН:
«Мне нужна точность»
«Фландрия», режиссер Брюно Дюмон
Интервью ведет Чарлз Мастерс

П У Б Л И К А Ц И И

93
НЕЯ ЗОРКАЯ
Режиссерская проза Ильи Авербаха

94
ИЛЬЯ АВЕРБАХ
Старый фокус со шляпой
Утро
Рассказы

110
ИЛЬЯ АВЕРБАХ
Совмещение совместимого
Беседу ведет Татьяна Иенсен

124
МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ
Я помню, да, я помню

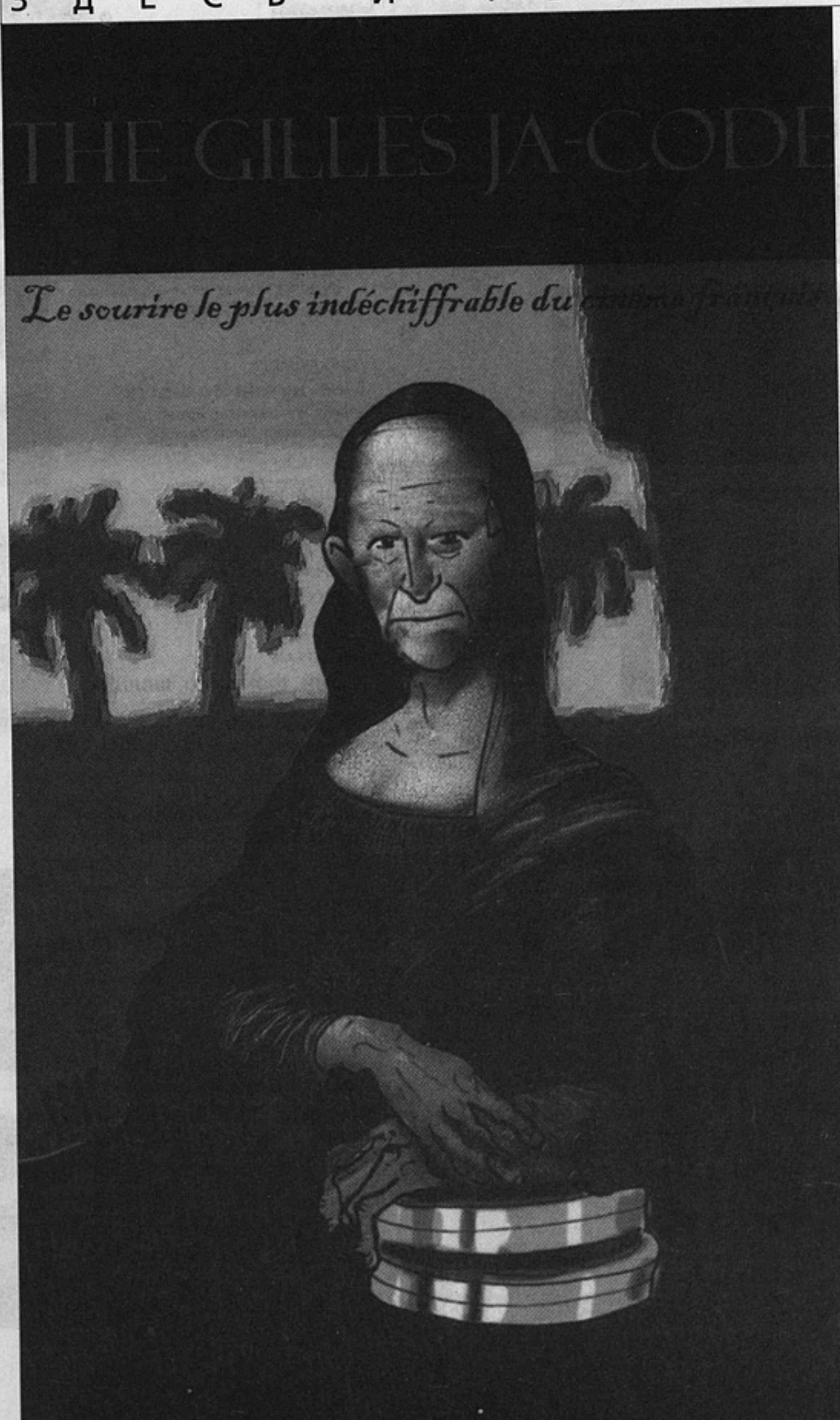
Ч Т Е Н И Е

141
ИГОРЬ МИНАЕВ, ОЛЬГА МИХАЙЛОВА
ПРИ УЧАСТИИ ПАСКАЛЬ ЖЮСТ
Интервью
Сценарий

160
ПИТЕР ГРИНУЭЙ
Золото
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175



Плакат фильма «Код да Винчи», сделанный специально к мировой премьере на открытии Каннского кинофестиваля

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ЛЕВ КАРАХАН — АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Пасьянсы Тьерри Фремо

КАННН-2006

Даниил Дондурей. В последнее время, как мне кажется, возник довольно серьезный сбой в нашем восприятии и оценке российской кинореальности: мы както самозабвенно заявляем и себе, и всему миру о невероятных победах отечественного кино. Действительно, объем сборов от показа российских фильмов только за три минувших года вырос с 4,5 до 27 процентов от общего бокс-офиса. Это, конечно же, гигантский рост. Каждый четвертый доллар — а всего более 100 миллионов — дистрибьюторы собрали в 2005 году, прокатывая российские ленты. Это не позволяет пока возмещать затраты, но на фоне пятнадцати постперестроечных лет — великолепные бизнес-результаты. А вот что касается результатов художественных...

Мы видим, что на крупнейших фестивалях этого года — Берлинском в феврале и Каннском в мае — российское кино представлено совсем не адекватно повышенным ожиданиям патриотически настроенных зрителей. Вот и президент этим летом на большой пресс-конференции с участием международной прессы говорил о том, что гордится успехами российского кино, а он редко высказывается о проблемах культуры. Наших картин почти нет в конкурсах главных мировых фестивалей, правда, в Канне в программе «Особый взгляд» показали «977 / Девять Семь Семь», а таджикскую ленту объявили «русскоговорящей».

Как вы думаете, может быть, такое восторженное восприятие российских фильмов в отечестве — плод сильно завышенной самооценки? Неплохие экономические и организационные результаты мы — незаслуженно — автоматически приравниваем к художественным? И вообще, мне кажется, сегодня как никогда важно посмотреть на наш кинематограф в контексте мирового. Если формулировать резко, даже грубо, я поставлю вопрос так: заинтересована ли мировая элита, судя по последнему Каннскому фестивалю, в том, чтобы в России состоялось большое кино?

Лев Карахан. Понятно, что экономическое киночудо на внутреннем рынке — это не то же самое, что успешный проект за рубежом. Тут громадная дистанция. Преодолеть ее мы явно не готовы. Но нам уже очень хочется вернуть себе титул великой кинодержавы, и мы мечтаем... При этом романтика в наших мечтах почему-то всегда неотделима от агрессии: если мы еще не совсем великие, то виновата мировая киноэлита (она же «закулиса»). Что-то она в нас не слишком заинтересована.

А почему, спрашивается, она должна быть в нас заинтересована сильнее, чем в большом индийском кино или большом японском?.. Нам прос-

---

В основе этой беседы — материалы дискуссии, состоявшейся на радиостанции «Культура» (91,6 FM).

Канн-2006

то надо избавиться от великодержавного невроза и чуть больше доверять тому же Каннскому фестивалю, о котором мы собрались поговорить. При всей своей гламурности и политической ангажированности этот действительно большой фестиваль продолжает оставаться живым саморазвивающимся организмом, который мгновенно реагирует на изменения в мировом кино.

К примеру, в этот раз в Каннском конкурсе было гораздо меньше, чем в предыдущие годы, фильмов из Юго-Восточной Азии, зато Латинская Америка и особенно Мексика наступают. Одним из лидеров Канна-2006 был фильм «Вавилон» мексиканца Алехандро Гонсалеса Иньярриту, работающего в Америке. Многие осудили его за слишком уж рассчетливую голливудскую драматургию. Но по-настоящему притягивает этот фильм не языком глобального кино, а именно дерзкой латинской жаждой идентичности, которая, по-моему, не изменяет автору. Гремучий мексиканский замес есть и в картине «Лабиринт пана» Гильермо дель Торо, который превратил рассказ о франкистской Испании в магическую сказку. Кстати, в прошлом году больше всех удивил Канн тоже мексиканец — Карлос Рейгадас, поставивший загадочный фильм-метафору «Битва на небесах».

Мне кажется, что образ мирового кино (а через кино — и образ мира), который ежегодно демонстрирует Канн, вообще не так уж зависит от какой-то конкретной субъективной воли тех или иных влиятельных людей. Именно поэтому Каннский фестиваль всегда значительнее в своих внутренних смыслах, чем решение жюри или жесткие принципы селекции, которые утверждает — вот уже пятый год — главный отборщик Канна Тьерри Фремо.

Д.Дондурей. Я хочу напомнить, что Тьерри Фремо — это арт-директор Каннского фестиваля, руководитель той группы отборщиков, которая совершает, может быть, главную работу — формирует международную (скорее — французскую) точку зрения на то, что мы произвели в течение года в сфере некоммерческого кино.

Андрей Плахов. Скажу, как говорится, прямо, как думаю: Каннский фестиваль заинтересован в том, чтобы в России было великое кино. Но точно так же Каннский фестиваль заинтересован в том, чтобы великое кино было в Мексике, чтобы великое кино было в Швеции и вообще где угодно. То есть Каннский фестиваль заинтересован в том, чтобы в мире было как можно больше хорошего, качественного кино. Это мы видим и по судьбам русского кинематографа в каннских программах. Четыре картины Александра Сокурова участвовали в конкурсе, и всегда фестиваль считает Сокурова достойным

участником конкурсной программы, но в этом году так получилось, что Сокуров не снял очередной фильм, значит, русского фильма в Канне нет. А почему другого русского фильма нет в Канне? Дело в том, что, во-первых, мировой кинематограф развивается волнами, и Каннский фестиваль отслеживает развитие, движение этих волн. Кинематограф — как некий мировой океан, где волна художественных открытий куда-то движется: от одной страны к другой. И если сегодня подъем происходит, предположим, в латиноамериканском кино, то почти всегда это означает, что в каких-то других местах наблюдается затишье — такая вот закономерность сообщающихся сосудов. Что касается России, отсюда, конечно, ожидали мощной новой волны в период перестройки. Но эта волна оказалась ложной, на мой взгляд, потому что ожидания были выше, чем то, во что они реализовались. А потом просто перестали ждать, Россия стала обычной страной, как все. Да, появятся хорошие фильмы — их возьмут, но если не появятся, никто не станет специально изобретать «новое российское кино».

Д.Дондурей. Не совсем с вами согласен. В Канне был так называемый Русский день — День России в обойме стран, ну, скажем так, не представляющих страны «Большой восьмерки». Это проект поддержки развивающихся кинематографий — Израиля, Венесуэлы, насколько я помню, нескольких африканских стран. Швейцария, правда, в этом списке тоже была. Я, может, обозначу это мероприятие неполиткорректно, но это были «фильмы, предназначенные для показа в надувном кинотеатре». В такой особой резервации, вне Большого дворца кино, вне зала «Люмьер». Нет ли в этом выборе — отношения, ну не то чтобы обозначения второсортности, но определенной установки: да, вы существуете давно, у вас были заслуги, но пока ваше место между Венесуэлой, Габоном и Швейцарией. У вас такого ощущения не было?

А.Плахов. Было.

Д.Дондурей. С чем это связано? Это высокомерная политика или объективная и здравая оценка?

А.Плахов. В программе участвовали именно эти, а не другие страны. И не потому, что они развивающиеся, а потому, что это страны с небольшим объемом кинопроизводства.

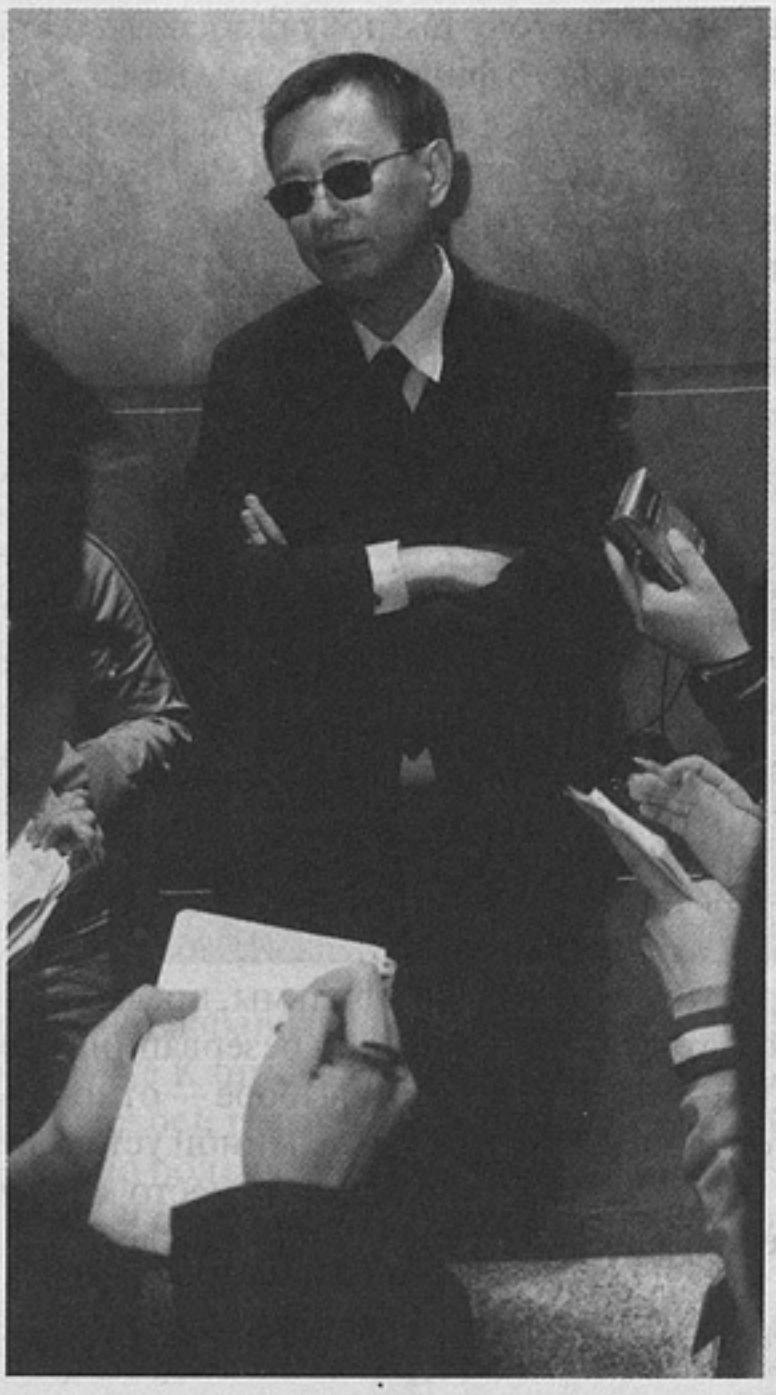
Д.Дондурей. Но ведь так нельзя сказать о России...

А.Плахов. В том-то и дело. Россия — единственное исключение, страна, ставшая сегодня одним из лидеров по кинопроизводству. С другой стороны, на Каннском фестивале есть специальная программа «Все кинематографии мира», которая периодически предлагает разным странам провести Дни национального кино. Когда организаторы обратились к России, наше киноруководство охотно откликнулось на это предложение. Хотя вполне могли отказаться.

Д.Дондурей. Ну кто же откажется, особенно после того, как мы узнали, что наших фильмов нет в конкурсе!

А.Плахов. Контекст тем не менее оказался действительно несколько унизительным для российской кинематографии, я согласен. Однако что делать? Проблема ведь вот еще в чем: у российского кино сегодня совершенно другая ориентация, чем, скажем, в 90-е годы. Тогда престижная ориентация была — авторское и фестивальное кино. То есть фестивали были мечтой каждого кинематографиста, потому что в стране не было реального проката. Сейчас, опять же по закону сообщающихся сосудов, большинство режиссеров и продюсеров стали ориентироваться на реальный прокат, прежде всего внутренний, потому что внешний — это гораздо более сложная история. А фестивали отошли на второй план, и произошел некий перекос: фильмы сегодня делаются в основном для российского внутреннего рынка. Поэтому нечего обижаться, что их не берут на Каннский фестиваль, это просто другого рода кино.

Д.Дондурей. Невероятно важная тема: кино для внутреннего и/или для внешнего рынка. Получается, что у нас производится продукция для внутреннего пользования, включая наше арткино. Мы не говорим сейчас о блокбастерах, о коммерческом измерении, это, скажем так, отдельный тип кино. Но суще-



Вонг Карвай — председатель жюри 59-го Каннского кинофестиваля

ствует нечто другое — то, что международные фестивали квалифицируют как авторское и художественное. И вот именно оно, видимо, воспринимается как продукция «второй свежести», как сказал бы Булгаков, или «особой суверенной демократии», как сказали бы идеологи Кремля.

Л.Карахан. Я согласен с Андреем: сегодня наше кино — это кино блокбастеров, а не артшедевров. Но ведь Канн уже давно не брезгует блокбастерами — американскими, французскими, индийскими. И вопрос прежде всего в художественном качестве блокбастера, в его выразительной свежести и новизне. Скажем, фильм Алехандро Гонсалеса Иньярриту «Вавилон», сделанный на студии «Парамаунт» с участием суперзвезд и даже самого Брэда Питта, — это тоже в какой-то степени блокбастер.

Д.Дондурей. Да, режиссер мексиканский, но производство — американское.

Л.Карахан. Если бы у нас были блокбастеры такого уровня, то появились бы и неплохие шансы на каннскую благосклонность. Но, увы, наши блокбастеры — это приодетые и отчаянно раскрученные B-movies, которые дают неплохую кассу, но по определению существуют за чертой фестивальных и художественных интересов.

Д.Дондурей. Ну, у нас и с телесериалами то же самое.

Л.Карахан. Приблизительно. Это та же проблема. Что же касается авторского кино, то дело не только в том, что мы утратили вкус к производству авторского кино, а в том, что у нас образовался дефицит авторов, то есть художников, способных создавать новую реальность, свой особый мир, художников-*мирот*творцев. Сокуров, о котором сказал Андрей, желанный гость на всех фестивалях именно потому, что он такой *творец*.

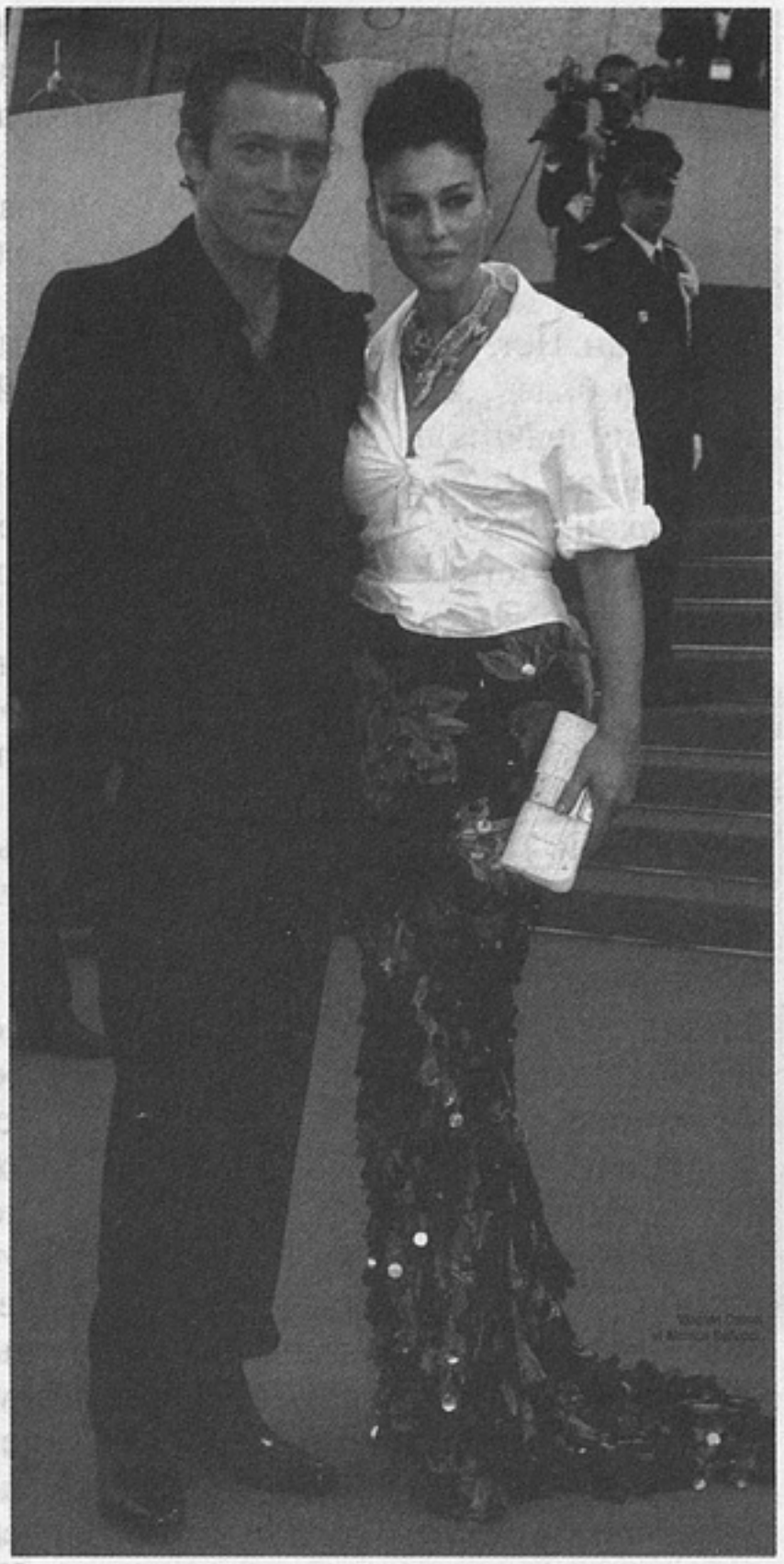
А.Плахов. Что такое, собственно говоря, эти блокбастеры пресловутые? Они ведь тоже бывают двух типов — категории «А» и категории «В» даже в Америке. Это, условно говоря, авторские блокбастеры и просто блокбастеры. Просто блокбастеры идут по всему миру, собирают большие деньги, но их забывают на второй день...

Д.Дондурей. Хиты вроде «Кода да Винчи».

А.Плахов. Например. И никто к ним не относится, по большому счету, всерьез. А вот если фильм снял, например, Брайан Де Пальма, или Джеймс Кэмерон, или Фрэнсис Коппола, это ведь тоже очень часто настоящий блокбастер, но в нем обязательно чувствуется сильная режиссерская индивидуальность. У нас, по-моему, таких блокбастеров пока что не появилось. И это одна из причин, почему они не могут попасть ни на фестивали, ни в зарубежный прокат. Потому что там, в зарубежном прокате, кому и зачем нужны типовые блокбастеры made in Russia — мы ведь не так уж блестяще умеем их делать, а похожие есть уже в Америке, зачем же брать суррогаты из России? А вот именно авторских блокбастеров у нас нет.

Д.Дондурей. Вы тем самым подтверждаете, что существуют разные смысловые пространства: одно — для внутреннего российского пользования, а другое, отдельное, — для остального мира. Вот какой у меня вопрос: этому остальному миру неинтересна наша спецификация, наша особая культурная аутентичность? А может, и хорошо, что есть русские блокбастеры, такие страшненькие, грубые, неважно сработанные? Вдруг именно потому, что они не соответствуют глобальным голливудским клише, они могут представлять интерес для Германии, Франции, Финляндии?..

А.Плахов. Лев говорил о Алехандро Гонсалесе Иньярриту, мексиканском режиссере. Он сделал три фильма. Первый — «Сука-любовь» — чисто мексиканский. Он имел огромный успех, был номинирован на «Оскар». Второй — «21 грамм» — уже с голливудскими звездами. Тоже была интересная работа, хотя и с реверансами в сторону Голливуда. И третий — «Вавилон» — вообще с суперзвездами, глобальный даже уже по географии съемок: действие происходит от Японии до Марокко и Калифорнии. Но при всем этом совершенно очевидно, что Алехандро Гонсалес Иньярриту — это автор, автор вот такого большого, крупного жанра. И в то же время он сохраняет свою национальную природу, свою национальную нишу: он всегда протаскивает на экран мексиканцев, их проблемы, ощущения, комплексы этого народа. То есть он умеет предстать культурным героем своей нации в глобальном мире.



Моника Беллуччи — член жюри 59-го Каннского кинофестиваля, Венсан Кассель — ведущий церемоний открытия и закрытия

Д.Дондурей. А можно, Андрей, представить себе, что хитроумный, запасливый, жаждущий новых ресурсов Голливуд использует лидеров национальных кинематографий для того, чтобы получить новую энергетику, новые художественные идеи?

А.Плахов. Конечно.

Л.Карахан. Не случайно же после «Дозоров», хотя они и не стали лидерами международного бокс-офиса, Америка всерьез заинтересовалась режиссером Тимуром Бекмамбетовым.

Д.Дондурей. Да, но все-таки, согласитесь, мы пока не видели российских режиссеров в титрах блокбастеров мирового значения, в которые крупнейшие дистрибьюторские компании из разных стран вкладывают десятки миллионов долларов.

А.Плахов. Может быть, еще увидим.

Л.Карахан. Увидим, если перестанем быть слишком категоричными в своем выборе. А то у нас ведь как: да здравствует коммерческое кино — значит, долой авторское! Сращение, о котором говорит Андрей, сейчас не

происходит. Более того, оно кажется нам вредным. Но ведь именно обогатившись энергией авторского, протестного кино, в Америке 60-х обрело второе дыхание переживавшее серьезный кризис кассовое студийное производство.

Д.Дондурей. У нашей индустрии будет больше возможностей для маневра, когда рынок расширится, появится больше залов, больше денег, больше продюсеров...

Л.Карахан. Нет. Это произойдет, только когда внутренние художественные токи будут более активными. Экстенсивный путь развития в кинематографе ни к чему значительному не приведет...

Д.Дондурей. Но он даст деньги, а денег всегда должно быть больше...

Л.Карахан. Деньги сами по себе — тоже не лекарство. Вот сейчас нефть дорожает, и денег все больше (кстати, мы зря не анализируем связь «трубы» с расцветом российского блокбастера). Но если нефтепровод перекроют, внутреннего накопления окажется явно недостаточно для того, чтобы кино в России продолжало набирать обороты. Сообщающиеся сосуды пока не работают. А без этого кино — в лучшем случае успешный товар. И только.

Д.Дондурей. Таким образом, можно сделать утешительный для каждого творческого человека вывод, что деньги напрямую не влияют на качество кино, что их может быть даже много...

Л.Карахан. ...а искусства мало.

Д.Дондурей. Андрей, вот вы прекрасно знаете фестивальное движение и как руководитель мощной международной профессиональной организации в определенном смысле даже отвечаете за него. В спорте существуют какие-то предварительные турниры, соревнования, сложные объективные отборы, дающие национальной команде или одному спортсмену право участвовать в мировом чемпионате. А в кино вместо всего этого сплошная субъективность — люди, кем-то назначенные, принимающие решения, которые они никак не обосновывают — не обязаны обосновывать: мы не знаем, какими критериями они руководствовались, что у них за вкусы, какие мотивы и приоритеты. Если они не отобрали наш фильм на Каннский, Венецианский, Берлинский фестивали, то что это означает? Что у нас плохо с авторским кино? А может, у нас с ним замечательно, и мы не попали, скажем, в Канн по каким-либо политическим или другим соображениям... Хотя нам известно, что эти отборщики — высокого уровня профессионалы.

А.Плахов. Меня удивляет ваш вопрос, вы же прекрасно знаете тех людей, которые отбирают российское кино для Канна, Берлина, Венеции — это все наши коллеги, в основном либо кинокритики, либо те, кто очень давно тесно связан с кинематографом. Ну, скажем, Жоэль Шапрон делает предварительный отбор российского кино для Каннского фестиваля. Как всегда, можно спорить о том, как он это делает: один год — более удачно, другой — менее. Но, по крайней мере, в плане информированности нельзя усомниться в том, что он знает абсолютно все, что происходит на российских киностудиях и даже в домах и в головах российских кинематографистов.

Л.Карахан. Насколько я знаю, отборщики, перед которыми у нас принято приседать, вовсе не последняя инстанция отбора. Жоэль Шапрон, руководствуясь своим вкусом, может что-то отобрать, что-то нет. Но никто не мешает режиссеру или продюсеру послать свой фильм прямо в Канн, минуя Шапрона. И, в общем-то, шансы у этих российских «самоходов» приблизительно те же самые, что и у фильмов, рекомендованных Жоэлем. Качество кино все-таки важнее рекомендации.

Д.Дондурей. Каннский фестиваль — очень сложная система, она вбирает в себя разные сферы кинематографа. При том, что соревнуются не страны, а художники, и даже не художники, а произведения, фестиваль — это индустрия. Некоторые считают, что уже сейчас он существует при рынке, а не наоборот, как было когда-то. Канн — гигантский рынок, где сотни различных фирм продают, покупают, назначают в звезды, определяют цены. У фестиваля очень мно-

го функций, в том числе и неосмысленных. Потом это ведь действительно полноценный фестиваль. Там на самом деле делают имена, выбирают новые стилевые координаты, намечают ориентиры и направления. Кроме того, там формируются мифологические интриги. Скажите, как вам кажется, была ли у завершившегося кинофестиваля какая-то сверхзадача, метасюжет? Отборщики, составители программ что-то пытались нам сказать — самой драматургией и конкурса, и того, что было показано вне его?

Л.Карахан. Каннские демиурги всегда пытаются разложить какой-нибудь замысловатый пасьянс. Но пасьянсы Жиля Жакоба мне нравились, честно говоря, больше. В них было больше уважения к фильму как высшей ценности кинопроцесса.

Д.Дондурей. Я хочу напомнить читателям, что Жакоб — президент Каннского МКФ и почти двадцать лет (до последних пяти) был его арт-директором, определяя художественную политику фестиваля.

Л.Карахан. Да, после Жакоба арт-директором стал Тьерри Фремо. До этого он был директором Лионской синематеки. Фремо ощутимо изменил принципы селекции. Если сравнить с генетикой, то Жакоб был Вавиловым, терпеливо и без спешки он выращивал большие кинематографические имена самого разного геополитического происхождения. Ларс фон Триер был его последним сенсационным достижением.

Д.Дондурей. Он вел режиссера, да?

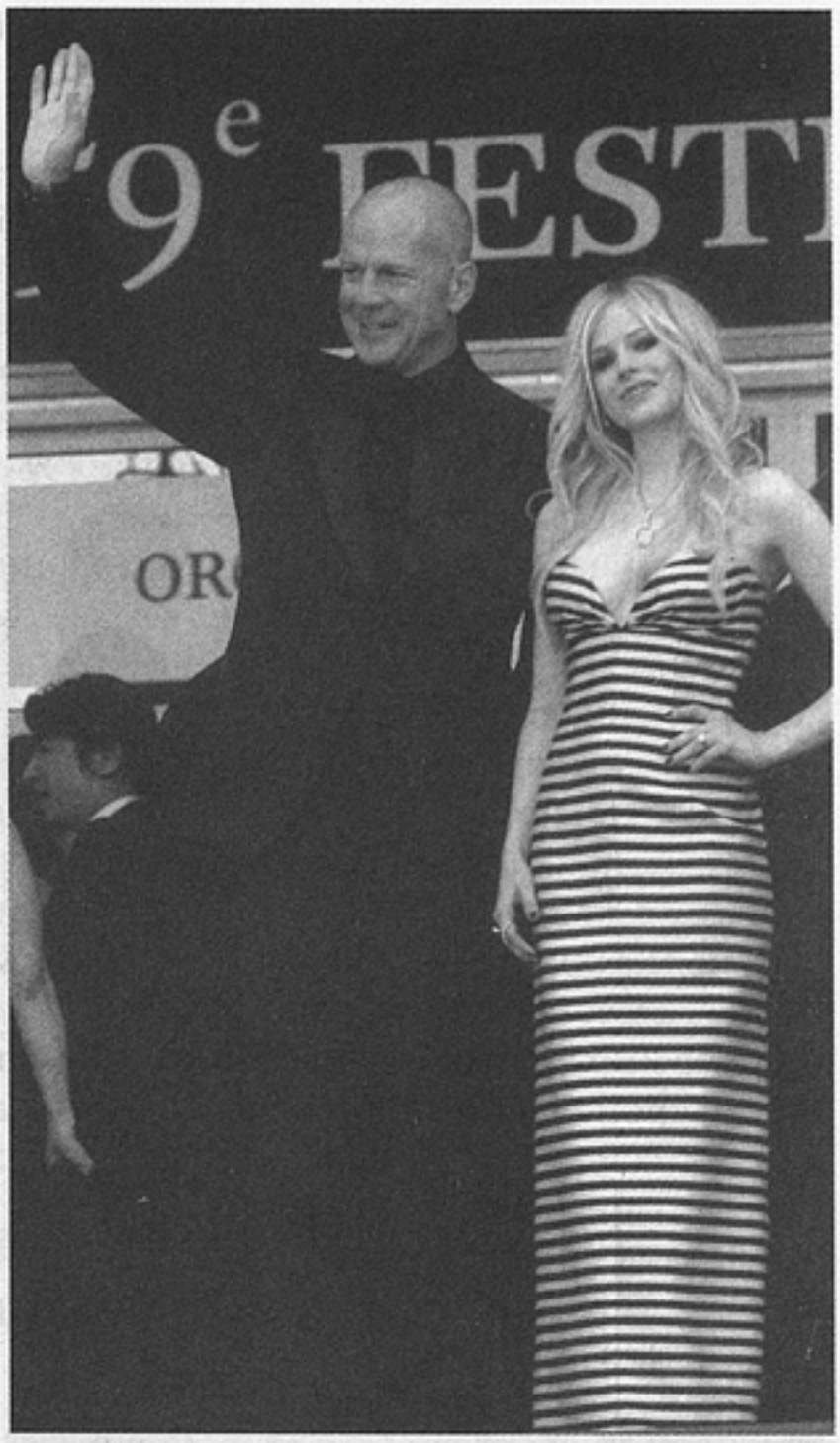
Л.Карахан. Как это делалось, можно проследить по наградам, которые, скажем, фон Триер получал на Каннском фестивале: от периферийных призов к Гран-при и «Золотой пальмовой ветви».

Д.Дондурей. Я думаю, что высшей наградой фон Триера стало неполучение никакой награды за «Догвиль», когда фильм был всеми признан абсолютным фаворитом, лидером фестиваля.

Л.Карахан. Но эту «высшую награду» фон Триер получил уже при Фремо, который придерживается леворадикальных принципов селекции, и у меня такое ощущение, что когда-нибудь, как в известном анекдоте про Мичурина, он все-таки упадет с клубники. Редчайшую авторскую способность к сотворению своего собственного художественного мира, которую культивировал Жакоб, не заменить декларациями об эксперименте, альтернативе и независимости.

Д.Дондурей. Андрей, вы наверняка знакомы с Фремо или участвовали в каких-то совместных обсуждениях, скажите, он действительно скептически относится к российскому кинематографу?

А.Плахов. Абсолютно нет, почему скептически? Мы с ним разговаривали совсем недавно. В интервью, которое я после этого напечатал, он сказал: «Кинокарта мира без России была бы неполной», или даже вообще «бессмысленной».



Авриль Лавинь и Брюс Уиллис

Д.Дондурей. Это не было политическим жестом? Вы же знаете, и сначала в процессе селекции, и затем в оценках жюри — океан разного рода личных отношений и политики.

А.Плахов. Вовсе нет. Во-первых, Фремо впервые приехал в Россию за те годы, которые он работает в Канне, и это уже был симптоматичный жест — что именно сейчас. Он приехал не для того, чтобы смотреть здесь фильмы (рекомендованные Жоэлем Шапроном картины он смотрит в Париже). Однако Фремо важно было приехать в Россию, чтобы увидеть своими глазами подъем киноиндустрии, о котором он наслышан, о котором уже довольно много на Западе пишут. Это не какой-то миф, это всем мировым киносообществом замечено и вызывает интерес. Но Фремо произнес очень интересные слова: «Мы хотим показывать русское кино в Канне, но надо быть осторожным, потому что можно первым неудачным выбором оттолкнуть публику. Вот если для начала, предположим, мы решим показать эти новые русские блокбастеры, зрители и специалисты скажут: да ничего там стоящего нет, это все мыльный пузырь. То есть надо вести правильную политику и не ошибиться, делая выбор». Я думаю, что это достаточно аргументированное соображение. Что касается вообще действий Фремо, то тут я его не могу с пеной у рта защищать, потому что мне тоже кажется: Канн несколько сдает свои позиции по сравнению с периодом правления Жакоба. И особенно меня удручила вторая половина последнего фестиваля, где один за другим на экран поползли абсолютно политизированные фильмы, имеющие к искусству самое отдаленное отношение.

Д.Дондурей. Каннский фестиваль — это замечательная площадка для того, чтобы посмотреть на наше кино в контексте мирового. А есть ли сегодня какая-то продюсерская ответственность за авторское кино? За его упадок, за отсутствие мастеров, признанных в мире? Вроде бы с цензурой все в порядке, она где-то на обочине, инвестиции есть, русское кино начали смотреть. Где деньги, Зин?

Л.Карахан. Где кино, Зин?

Д.Дондурей. Да, скорее — где кино? В том смысле, что, может, деньги дают не тем, кому надо, и не на то, на что следует давать?

Л.Карахан. Парадокс состоит в том, что когда у нашего кино был один продюсер — государство, торжествовало глубокое и разнообразное авторское кино, оно произрастало наперекор этому продюсеру-самодержцу. Теперь продюсеров много, а авторских идей мало. Получается, что виноваты продюсеры. Да и зачем они нужны, если не пробуждают в авторах творческую энергию? И сразу же возникает простой ответ: не нужны. А заодно — и ностальгия по продюсеру-государству. Но есть такой продюсер Сергей Сельянов, который по праву считается у нас продюсером номер один и который спродюсировал массу интересных, в том числе и авторских фильмов. Значит, новая система свободного и независимого продюсирования сама по себе все-таки не враждебна авторскому началу. И проблема скорее в отсутствии авторских идей у авторов, за которыми продюсеры как раз гоняются, стоит им заметить хоть что-нибудь перспективное.

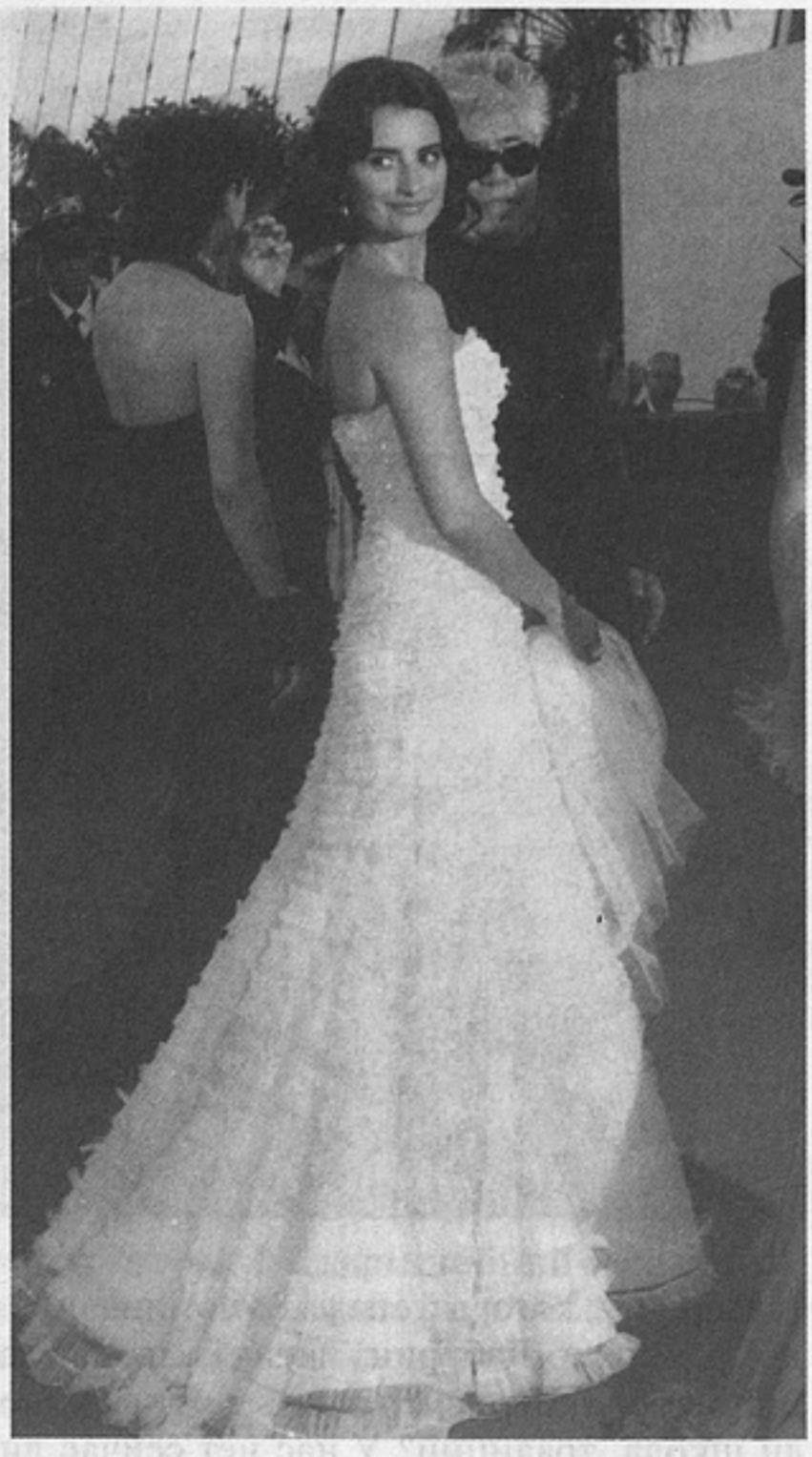
Д.Дондурей. Вы считаете, что если бы появился у нас сегодня одаренный человек, профессионально оснащенный, с идеями, то продюсеры не помешали бы ему? Кинорынок, начальство, отсутствие больших денег — ничто не помешало бы ему снять хороший фильм и, быть может, попасть в Канн. Нет каких-то серьезных внешних, внеиндивидуальных препятствий. И если они есть, то, видимо, какой-то другой природы?

А.Плахов. Да, мне тоже так кажется. Потому что даже советская власть, цензура никогда, в общем, не препятствовали тому, чтобы появлялись замечательные фильмы, то есть они, конечно, препятствовали, это очевидно, но в каком-то смысле даже стимулировали талантливых художников, потому что в сопротивлении этой цензуре и возникали шедевры.

Д.Дондурей. А вот когда нет необходимости преодоления и противостояния?

А.Плахов. Давайте возьмем для примера Испанию, страну, где была, как известно, очень сильная и жесткая цензура во времена Франко. Оттуда уехали

такие люди, как Бунюэль, потому что они не могли там работать, и другие великие режиссеры. Но тот же Бунюэль потом говорил: «Конечно, я всегда боролся с цензурой и всю жизнь ее ненавидел, но только Бог знает, сколь многим я ей обязан». Потому что в какой-то степени бунюэлевский сюрреализм и другие изысканные, непрямые способы поэтического самовыражения возникли именно как реакция на цензуру. Потом цензура в Испании была отменена и хорошее кино почти исчезло. Были замечательные режиссеры — Карлос Саура и другие. Но потребовалось время, чтобы появился и окреп Педро Альмодовар, который стал сейчас уже явным классиком.



Пенелопа Крус и Педро Альмодовар

Д.Дондурей. Вы считаете, что рождение шедевров — всегда дар индивидуальности, а не следствие уникальных социальных обстоятельств, экономической мощи страны, других исторических и культурных факторов?

А.Плахов. Нет, я как раз и говорю о том, что все это связано, но не так прямо, как иногда кажется.

Д.Дондурей. Но все-таки вы сами говорите: появился Альмодовар.

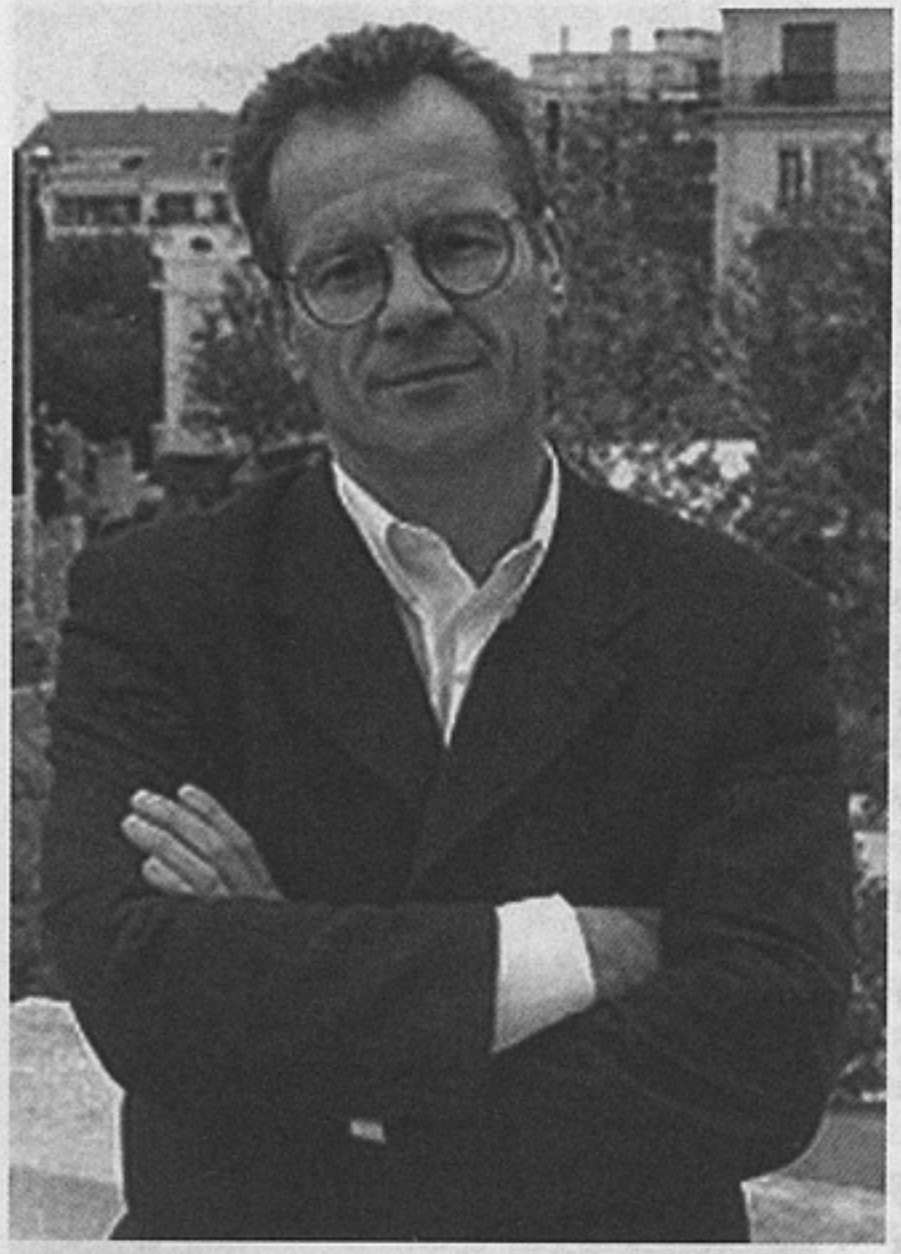
А.Плахов. Да, правильно, должна прийти какая-то мощная личность, должен быть художественный лидер, часто он оказывается и продюсерским лидером тоже. Вот Ларс фон Триер — еще лучший пример. Что такое было датское кино до фон Триера? Его просто не было. А сейчас все гоняются за ним. Оно присутствует на всех фестивалях мира.

Д.Дондурей. Вы назвали Сокурова, я могу добавить Муратову, Германа-старшего и так далее. Немолодые всё люди. Появились ли за последние пятнадцать лет молодые режиссеры, которых можно попытаться поставить в этот ряд?

Л.Карахан. Мне кажется, проблемы нового поколения, а вместе с тем и нового свободного авторского кино связаны с определенным страхом перед современной реальностью. Или неумением найти подход к ней.

Д.Дондурей. В 60—70-е не было страха, а сейчас-то — откуда он?

Л.Карахан. Сейчас нет страха перед хозяином, но его сменил страх существования без хозяина, без посредника, один на один с открытой реальностью, которую никто не будет для тебя интерпретировать и структурировать, кроме тебя самого. А самому, в одиночку, очень трудно. Меня поразила откровенность, с которой говорил о страхе перед реальностью в одном из своих интервью Алексей Герман-младший. Передаю по смыслу его рассказ. Он ехал как-то в машине и открыл окно, посмотрел и увидел другие машины, улицу, людей, идущих и едущих в разные стороны, и вдруг подумал: а что он может о них сказать? И тут же в ужасе закрыл окно. Так вот, по-моему, осознание режиссером подобного момента уже есть начало преодоления страха перед



Тьерри Фремо — арт-директор Каннского фестиваля

современностью и необходимой авторской работы.

Д.Дондурей. А были ли в Канне в этом году фильмы мирового значения, фильмы-открытия?

А.Плахов. Я считаю, что, почти как всегда, Каннский фестиваль принес настоящие шедевры, настоящие открытия. Мы часто ругаем каннские программы, но в итоге все равно можно назвать пять-шесть фильмов, которые вполне могли претендовать на «Золотую пальмовую ветвь». Это и фильм Кена Лоуча «Ветер, что колышет ячмень», это, конечно, замечательная картина Педро Альмодовара «Возвращение», это «Огни городской окраины» Аки Каурисмяки, «Вавилон» Алехандро Гонсалеса Иньярриту, который мы уже упоминали, и еще, я думаю, «Фландрия» Брюно Дюмона и «Лабиринт пана» Гильермо дель Торо.

Д.Дондурей. Вернемся в связи с этим к отечественному кино. Не утрачены ли школа, традиции? У нас нет сейчас лидеров и фаворитов. Более того, трансформировались, смикшировались, исчезли мощные и признанные режиссерские личности. Профессионалы есть, а вот личностей... Появляются какие-то вещи, подчас любопытные, но они не дают емкого ощущения жизни, пульсации актуальных проблем. Неинтересны судьбы героев. Когда притягательное кино, волшебная личность — сразу входишь в сюжет, в историю.

Л.Карахан. Это и есть самое ценное — личностное постижение реальности, уникальная способность художественной материализации потаенных токов и смыслов времени. В Канне, так уж сложилось, эта авторская способность всегда бывает представлена в особой концентрации, и, естественно, к этим ежегодным каннским выбросам авторской энергии надо относиться как к уникальному явлению, как к артефакту культуры, требующему бережного, «природоохранного» к себе отношения, что часто плохо сочетается с принципами радикального программирования.

Д.Дондурей. Кажется, ты опять «наезжаешь» на Тьерри Фремо.

Л.Карахан. Да, «наезжаю». Потому что возник явный конфликт между Каном как фестивалем, как феноменом и его арт-директором, стремящимся использовать этот феномен для решения очень конкретных, может быть, и благородных в своей основе политических, социальных, геокультурных и прочих актуальных задач.

Д.Дондурей. Но это продуктивный конфликт?

Л.Карахан. Продуктивным он был, пожалуй, только в 2004 году. Когда «Пальмовую ветвь» получил американский документалист Майкл Мур за свой антибушевский кинопамфлет.

Д.Дондурей. То была большая антибушевская политика.

Л.Карахан. Политика! Потому что фестивальная программа — и это было всеми признано — внутренне, а не из-под палки соответствовала принципам,

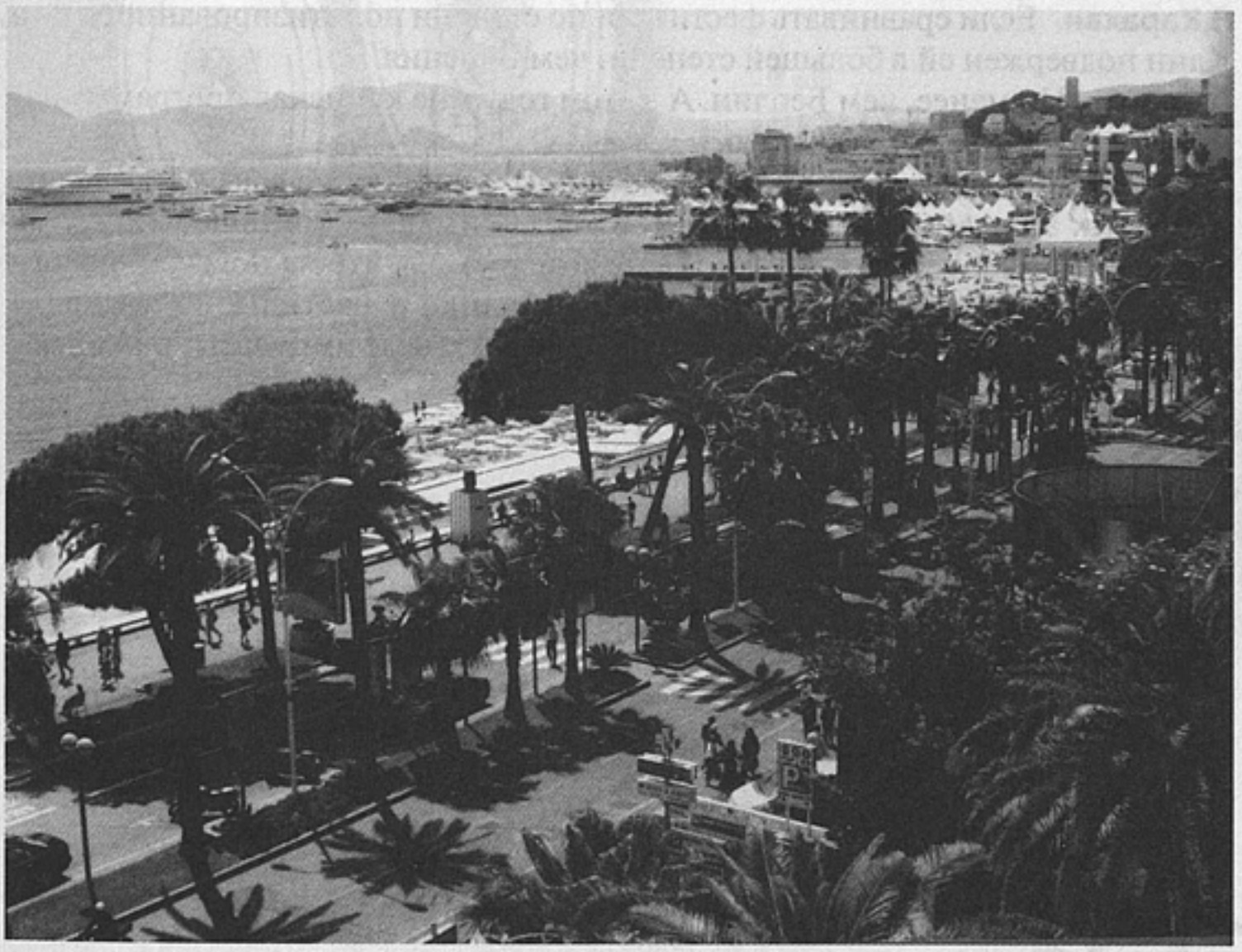
которые отстаивает арт-директор Каннского фестиваля. Но фестиваль 2005-го, словно в отместку, разом вернул на каннскую авансцену целое созвездие легендарных авторских имен: Вендерс, Джармуш, фон Триер, Ханеке. И Фремо, по его собственному признанию, вынужден был этому возвращению подчиниться. Все, что было при Фремо до и после 2004-го, явилось трудным доказательством фундаментальной ценности именно авторских языков описания мира: таких, как язык Альмодовара, Кустурицы, Каурисмяки и т.д. Вспомните, как сразу же просела вторая, *радикальная* половина нынешнего каннского конкурса, лишившись значительных в эстетическом отношении авторских достижений — все они пришлись на первую половину программы.

Д.Дондурей. Андрей, а где же яркие дебютанты, где радикальные молодые люди, новые Тарантино, которые вдруг врываются и сокрушают прежние эстетические догмы? Где та ситуация, когда фестиваль делает судьбу художников?

А.Плахов. Это проблема, которая меня тоже очень волнует, и не только применительно к российскому кино, но и к мировому. Правильно Лев говорит: старые кони не испортят борозды, они нужны в программе Каннского фестиваля и вообще нужны, включая почти столетнего Маноэля ди Оливейру, который ежегодно делает по фильму. Странно, что он, видимо, не успел закончить очередной в этом году — между прочим, сиквел «Дневной красавицы». Но что касается молодых, обновление происходит не так активно, как хотелось бы. Обратите внимание: единственный дебют, который был в конкурсной программе Каннского фестиваля, назывался «Красная дорога». Его поставила женщина, я даже не запомнил ее фамилию[1], настолько мне этот фильм показался малоинтересным. Я вообще не понимаю, как это могло произойти, чтобы единственный дебют попал в программу Каннского фестиваля, да и тот — совершенно посредственный. В картине были свои достоинства, я их не отрицаю, но в ней нет ничего такого, что объясняло бы, почему именно она попала в конкурс. А я знаю, почему она попала. Вернее, догадываюсь. Потому что фильм был патронирован Ларсом фон Триером и снят на студии Trust.

Д.Дондурей. Получается определенная культурная политика...

[1] Андреа Арнолд. — *Прим. ред.*



Канн, набережная Круазетт

А.Плахов. Ну, это не культурная политика, это просто протекционизм. Вот это меня огорчает. Вообще, вторая половина программы была явно сформирована из каких-то конъюнктурных или ложнополитических соображений, и в результате получилась полная эклектика. Бывает эклектика продуктивная, когда это выглядит как эксперимент, когда пытаются совместить несовместимое и дать место разным явлениям. А бывает просто эклектика. По-моему, в этом году программа как программа не получилась.

Д.Дондурей. Да, действительно, очень много политики в каннском мышлении. Политика, политкорректность или, наоборот, намеренная антиполиткорректность, в любом случае — внехудожественные факторы стали играть огромную роль...

Л.Карахан. Плохо, что политика вторгается в программирование, а на уровне призовых решений политическая конъюнктура всегда господствовала.

Д.Дондурей. Но ведь каждый год работает совершенно новое международное жюри.

Л.Карахан. Каннское жюри, может быть, даже больше других зависит от политической конъюнктуры, потому что оно отвечает за судьбы кинематографического мира...

Д.Дондурей. ...с китайским председателем во главе...

Л.Карахан. Канн не сегодня стал таким. Когда «Золотую пальмовую ветвь» за «Человека из железа» получил Анджей Вайда...

А.Плахов. Да, в разгар польской «Солидарности».

Л.Карахан. ...а фильм-то был весьма посредственный, но все решила политика. Точно так же и сейчас. Майкл Мур получил свою награду на волне антибушевских настроений в Европе. Я думаю, что и каннские награды этого года достаточно политизированы. Хотя Кен Лоуч — достойнейший художник и бесспорно принадлежит к тем авторам мирового кино, которые создают уникальные художественные миры.

А.Плахов. К Кену Лоучу никаких претензий нет, претензии не к нему, а, скажем, к аргентинской конкурсной картине[2] — о зверствах хунты, — в которой нет ничего выдающегося или нового. К картине о марокканских, алжирских и других солдатах, которые, как выяснилось, освобождали Францию[3]. Она, в общем, любопытная и по информации, и по интонации, но ее достоинства тоже, я бы сказал, сильно преувеличены политическим аспектом, я думаю, вы согласитесь.

Л.Карахан. Если сравнивать фестивали по степени политизированности, то Канн подвержен ей в большей степени, чем Венеция.

А.Плахов. Но менее, чем Берлин. А в этом году мне каннская программа немного напоминала берлинскую.

Д.Дондурей. Конечно, мы хотели бы, чтобы политики на всех фестивалях, на самых знаменитых и на самых маленьких было меньше, а оценки собственно творчества больше. И еще хотелось бы, чтобы новых, пока неизвестных гениев фестивали все-таки находили и растили, не покладая сил. Вот тогда мировой кинематограф получит новые импульсы, в том числе и из России.

---

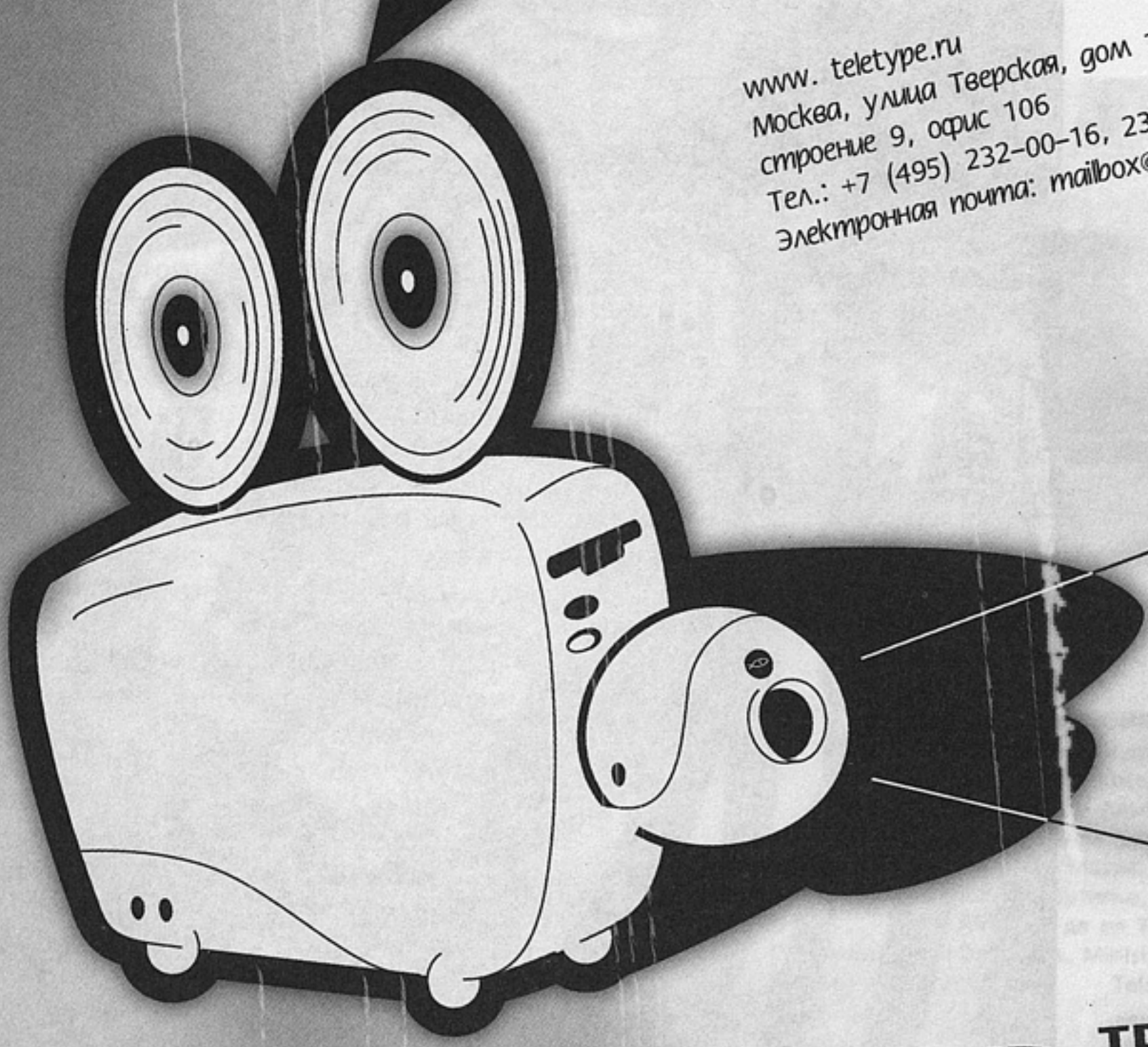
[2] «Хроника одного побега» (Crónica de una fuga), режиссер Исраэль Андриан Каэтано. — *Прим. ред.*

[3] «Туземцы» (Indigènes), режиссер Рашид Бушареб. — *Прим. ред.*

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

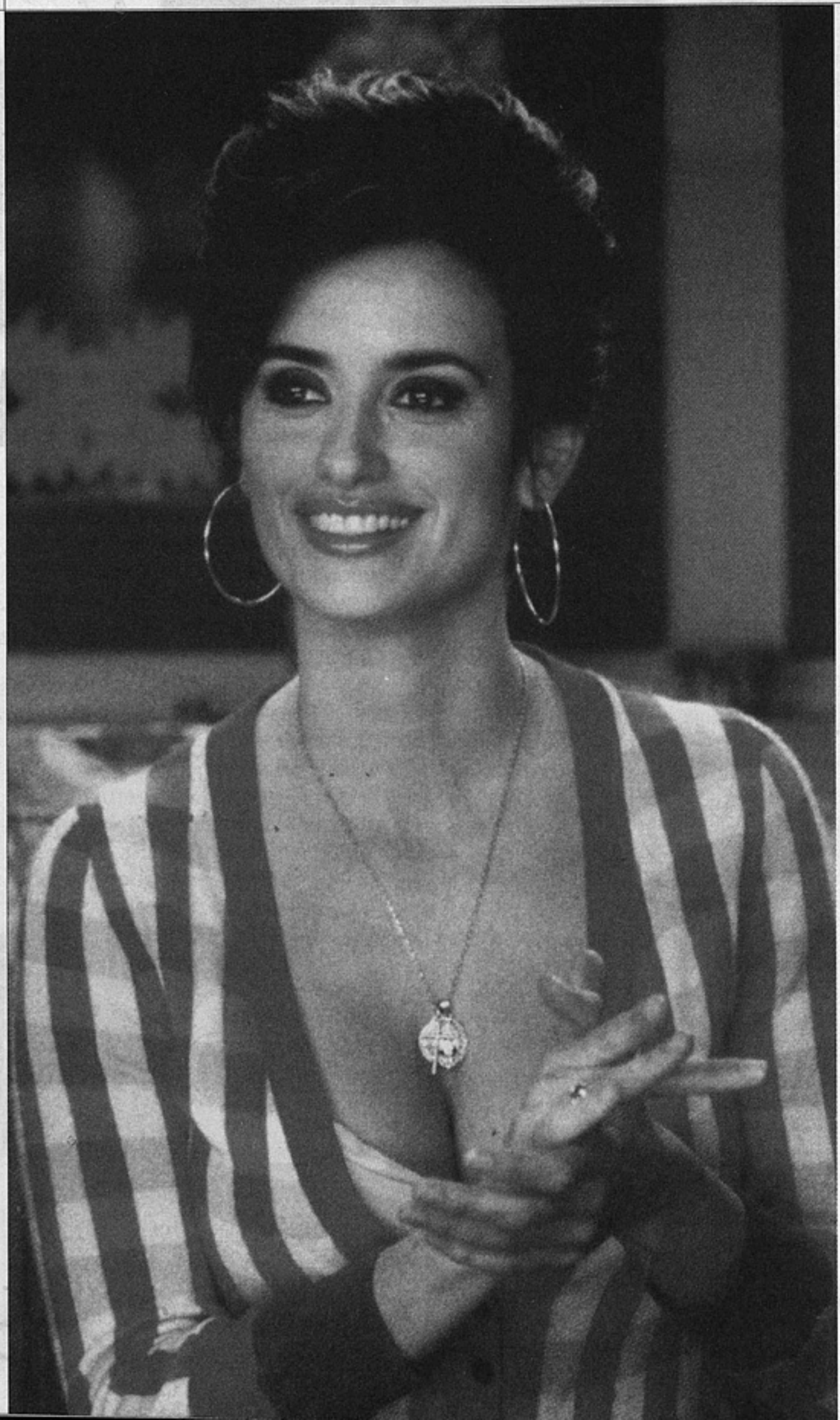
TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

Р Е П Е Р Т У А Р



**«Возвращение»,
режиссер
Педро Альмодовар**

НИНА ЦЫРКУН

Сумма технологии

Осмелюсь сказать, что чем ярче художник, тем в большей степени он оказывается пленником собственного художественного мира. Гравитационное поле этого искусственно созданного «белого» или «желтого карлика» столь сильно, что оторваться от него никак невозможно. Первые фильмы у таких ярких режиссеров — разворачивание по спирали, устремленной вверх; это фильмы-открытия, свежие, неожиданные. Потом движение замедляется, а конденсация образности становится гуще; это пик творчества, расцвет, акме. Далее следует неминуемый этап, когда мастерство уходит в подкорку и уже не заботит; это период суммирования, подведения итогов, отчасти пересмотра прошлых достижений и заблуждений, отчасти упорства в них. Этим путем прошли Феллини, Бунюэль, Тарковский; этим путем, на мой взгляд, идет и Педро Альмодовар. Его «Возвращение» — это фильм третьего этапа, где явственно и даже подчас почти автопародийно коллекционируются его излюбленные мотивы и персонажи, где центральная роль доверена любимой актрисе Кармен Мауре и где мастерство столь отточено и намеренно приглушено, что не режет глаз, просто не замечается, как воздух. В «Возвращении» есть тема ненавистного Альмодовару телевидения, собирателя «гадостей дня» (так называлась программа в «Кике») и рассадника монструозных дамочек-ведущих, какой на этот раз предстает сестра Агустины, готовая выставить на продажу интимную семейную тайну. Здесь в центре сюжета — взаимо-

«Возвращение» ***(Volver)***
Автор сценария и режиссер **Педро Альмодовар**
Оператор **Хосе Луис Алькаин**
Композитор **Альберто Иглесиас**
Художник **Сальвадор Парра**
В ролях: **Пенелопа Крус, Кармен Маура, Лола Дуэньяс, Бланка Портильо, Йохана Кобо, Антонио де ля Торре и другие**
Canal+ España, El Deseo S.A., Ministerio de Cultura, Televisión Española
Испания
2006

отношения любви-ненависти, ревности и непонимания между матерью (Иреной) и дочерью (Раймундой), отсылающие к перипетиям «Высоких каблуков». Здесь жертвенная материнская любовь и тяжкая женская доля («Все о моей матери»), смертельная болезнь («Поговори с ней»), страсти, расследование, неожиданные метаморфозы, убийство и сама смерть. Нет, правда, транссексуалов, порнозвезд, лесбиянок и фриков вроде той же затянутой в черную кожу от Жан-Поля Готье Кики или женщин в исполнении корпулентной горбоносой Росси ди Пальмы, зато есть инцест и призрак, правда, мнимый. Наличествует и характерный для кинематографа Альмодовара полный каталог повседневности — ванные, туалеты, кухни, телефоны, телевизоры, лифт, ресторан, телестудия и съемочная киногруппа в качестве антуража. Собственно, сюжет, как всегда, напоминает «мыльную оперу», опять же на грани пародии — неизвестно от кого рожденная дочь, исчезнувшая мать и желание ее отыскать, отец, пытавшийся изнасиловать дочь, и его убийство, спрятанный в холодильнике труп. Но режиссерская манера как никогда у Альмодовара на этот раз лишена характерной для него избыточности, лаконична, даже суховата. Есть физиологические подробности, но без крайностей. Есть, к примеру, мастурбация, но — за кадром, поданная звуком и реакцией лежащей рядом с мужем Раймунды. Есть и малосимпатичный запах, по которому Раймунда определяет присутствие матери. Но нет, к примеру, испражнений и, главное, нет тех «анилиновых» красок, которые сопровождали его фильмы с самого начала, нет пышных южных цветов (точнее, они есть, но вынесены в финальные титры). Режиссер экономен и расчетливо точен, словно устал от собственного буйства, но отдохнуть за счет небрежности, непроработанности не может себе позволить или просто вообще на это не способен. Поэтому, если в начале фильма Раймунда с непонятным нам (пока) раздражением выключает телевизор, вещающий о пожарах в стране, или в доме страдающей ревматизмом тети Паулы почему-то обнаруживается велотренажер, то в финале находится объяснение и тому, и другому. А никаких лишних, зряшных деталей и подробностей здесь нет. Хотя Альмодовар все же не отказал себе в удовольствии подложить под платье исхудавшей на голливудских хлебах Пенелопе Крус накладки на попу и не пожалел на это крупных планов, отработанных актрисой со всей тщательностью. И не убоялся переборщить со смачными поцелуями, которыми обмениваются при каждой встрече знойные испанки. И мужа Раймунды, Пако (Антонио де ля Торре), за считанные минуты успел наградить всеми мужскими пороками: потеряв работу, этот заросший щетиной неопрятный субъект не торопится ее искать, но при этом не теряет аппетита ни к пиву, ни к футболу по телевизору, ни к сексу.

Но вообще похоже, что лета клонят пятидесятипятилетнего Альмодовара к достаточно суровой прозе.

В результате история предстает кристально ясной, а Альмодовар потихоньку воспаряет от навязчиво густой «физики» к лирической и чуть ли не акварельной «метафизике».

Шесть актрис, изобразивших шесть вариантов испанской женской судьбы, недаром заслужили «Пальмовую ветвь». Из этих вариантов родился единый, вобравший в себя всю историю женщин «инвариант».

Здесь надо слегка отвлечься. Есть много причин тому, почему фильм получил такое название — «Возвращение». Ну, еще до просмотра, пока и ведать не ведаешь, о чем там речь, сразу на ум приходит возвращение Пенелопы Крус, исполнительницы главной роли, из Америки в родную Испанию. Потом, конечно, понимаешь, что это прежде всего возвращение Педро Альмодовара домой, в скудную засушливую Ла Манчу, которую он обозначает ее общеизвестными символами — обилием ветряных мельниц (омаж Сервантесу и Дон Кихоту) и каменистой почвой, которую приходится копать Раймунде, чтобы зарыть труп. Сюжетно это возвращение матери к дочери, для того чтобы сказать, что ад, рай и чистилище — здесь, с нами, на земле. И еще это опять-таки возвращение Альмодовара после «Дурного воспитания» снова к миру женщин, к работе после семнадцатилетнего перерыва с Кармен Маурой. И главное, по его словам, — возвращение к материнству как к началу жизни, возвращение к матери.

Сама центральная тема фильма — женская судьба как женская субъективность — это повторение и вечное *возвращение*. Женщина живет в циклическом ритме природы, и судьба ее предсказуема, несмотря на все попытки изменить ее, обуздать, взять в свои руки. Вот Раймунда, той же своей природой настроенная на выживание. Она дитя новой, постфранкистской эпохи, энергичная и деятельная. Конечно, она по-испански импульсивна и обидчива, но переживания не туманят ей голову. Она мгновенно находит выход из самой тяжелой ситуации. Не колеблясь, сразу берет на себя убийство Пако, которое совершила ее дочь. Она расчетливо планирует, как спрятать труп, и потом закапывает его так, чтобы муж покоился именно в том месте, которое любил, куда можно потом прийти, как на могилу[1]. Она мгновенно ориентируется, прибирая к рукам ресторан, выставленный соседом на продажу, кормит невесть откуда взявшуюся в деревне киногруппу, получает за это деньги. Но от подлинной своей судьбы, от повторения и возвращения уйти не может даже она. В ином, космическом, времени судьбы она ложится в матрицу предуготовленного. В детстве Раймунду изнасиловал отец — и вот повторяется история, ее муж Пако пытается изнасиловать их дочь Паулу (Йохана Кобо). Мать совершает убийство из ревности, поджигая дом, где муж спит с другой женщиной, и исчезает, чтобы скрыть следы убийства, а Раймунде приходится скрывать убийство, совершенное дочерью. Она живет в повседневности с ее кухней и туалетом, но она живет и в бесконечном циклическом времени Кроноса.

Это циклическое время неотвязной повторяемости, вечного возвращения, есть еще и время мифа о воскрешении, связанного с древним материнским культом. В христианской традиции тело Матери Божьей не умирает, оно лишь переходит в иное пространство. Призрак матери, в существование которого готовы охотно поверить наивно суеверные жители ламанчской деревни, оказывается на самом деле живой Иреной, которая прячется от своей умной трезвомыслящей дочери, в призраков поверить не способной. Мистический туман рассеивается, уступая место христианской миссии прощения, ради чего мать и вернулась в родные края. Ирена переходит из дома в дом (из пространства в пространство), помогая тем, кто стоит на пороге смерти, чтобы заслужить прощение себе и чтобы объясниться с дочерью и получить ее прощение. «Морализм», которого, по его признанию, Альмодовар чувствует в себе гораздо больше, чем хотел бы иметь, прикрывается юмором. «Призрак», поселившийся в доме своей второй, одинокой и простоватой дочери Соледад (Лола Дуэньяс), живет под маской «русской», а русские, как говорит та же Соле, «такие же, как мы». Только странноватые. (Знал бы Альмодовар, сколько русских «челночниц», вынужденных проявить силу там, где их мужья обнаружили слабость, узнают себя в своей испанской сестре Раймунде!)

Ирена не святая, ей свойствен материнский эгоизм, и она не скрывает радости, узнав, что муж Соледад уже два года не подает о себе вестей: «Это к лучшему. Так мы будем вдвоем». Она — довольно суровая «католическая» мать, привыкшая к подчинению детей, страстно ревновавшая мужа, не остановившаяся перед двойным убийством. (Недаром Альмодовар вводит в свою картину цитату из фильма Лукино Висконти «Самая красивая», где Анна Маньяни как высокую трагедию сыграла архетип матери-прародительницы, обуреваемой слепой любовью.) Но при всех своих пороках Ирена — христианка, умеющая замаливать грехи жертвенным служением и искренним покаянием. И когда за ней закрывается дверь в дом умирающей Агустины, на экране остается лаконичный, но многозначный знак — медленно тающая полоса света, выбивающаяся из-под щели.

---

[1] Когда я смотрела эпизоды, в которых Раймунда, надрываясь, сперва одна волочит по полу тело убитого мужа, чтобы спустить в кухню ресторана, потом тащит его вместе с подругами в холодильнике к лифту, потом в сундуке грузит в фургон, чтобы закопать, мне вспомнилась фраза, прочитанная в 80-е годы, которую я хотела бы поставить эпиграфом к этой рецензии и которая может служить метафорой самого фильма. К сожалению, мне не удалось ни вспомнить, откуда эта фраза, ни найти ее следов. Помню лишь, что она связана с французским кино (и в оригинале была на французском): «Как тяжелы они, эти мужчины...»

АНТОН ДОЛИН

Земля и безволие

В 1999 году мало кому известный за пределами Франции (мир-то уже успел наградить его рядом призов за дебютную «Жизнь Иисуса») режиссер Брюно Дюмон одержал в Канне беспрецедентную победу. Его второй фильм «Человечность», несмотря на прохладный прием у зрителей, был удостоен трех престижнейших наград: Гран-при и призов за лучшие роли, мужскую и женскую. Причем актеры-лауреаты были непрофессионалами, что можно было заметить даже по их поведению на сцене каннского Дворца фестивалей. Скандал.

Со временем стало возможным оценить провидческий дар тогдашнего президента жюри Дэвида Кроненберга, который проигнорировал асов 1990-х — Китано, Линча, Джармуша, Гринуэя и других — ради награждения безвестного Дюмона и братьев Дарденн. Братья в 2005-м получили свою вторую «Золотую пальмовую ветвь», а Дюмон в 2006-м — второй Гран-при, уже за «Фландрию». И вновь обошел лидера зрительских симпатий Педро Альмодовара. Разница, однако, велика. Теперь Дюмона заранее включали в список возможных фаворитов. И встречали не как неофита, а как классика. «Фландрия» — первый его фильм, который не был освистан. После финала, шокирующего и резкого (хотя впервые в карьере Дюмона отдаленно напоминающего хэппи-энд), публика расходилась молча.

Путь сорокавосьмилетнего экспреподавателя философии, подавшегося в кино ровно десять лет назад, можно проследить по названиям четырех его фильмов. «Жизнь Иисуса» — несколько абсурдная претензия на всеобъемлющий смысл: ни персонажа по имени

«Фландрия» ***(Flandres)***
Автор сценария и режиссер **Брюно Дюмон**
Оператор **Ив Кап**
В ролях: **Аделаида Леру, Самюэль Буаден, Анри Кретель и другие**
3B-Production, ARTE, Le CRRAY, Le Fresnoy
Франция
2006

Иисус, ни прямых отсылок к Евангелию в картине нет. В слове «Человечность» (или даже «Человечество», другой вариант перевода) звучит откровенное морализаторство, не вполне подтвержденное многоплановой структурой фильма. «29 пальм» — уже географическое название, на первый взгляд интригующее, по факту абсолютно нейтральное. «Фландрия» — вновь топоним, еще менее значимый. Не каждый поймет, что речь идет не о родине Тиля Уленшпигеля, а о маленькой северной части Франции, где в городе Байоль появился на свет сам Дюмон. В том же Байоле снимались «Жизнь Иисуса» и «Человечность».

«Фландрия» — ничуть не возвращение к родным пенатам. Дюмон уверяет, что к деревенским пейзажам, которыми открывается картина, равнодушен, и прустовское шествие по заросшим тропам памяти его не интересует. Напротив, в пику всякому реализму, перед съемками режиссер опустошает улицы родного города, стирая любой намек на конкретное место действия. Пейзажи для него — единственный способ выразить то, что на душе у пассивных и косноязычных персонажей. Контраст ландшафтов понадобился Дюмону, чтобы нагляднее проиллюстрировать эволюцию человека: «Фландрия», как и американские «29 пальм», — путешествие с севера Европы в экзотические пустыни, куда на войну отправляются простые французские фермеры. Название страны, где идет война, не знает не только зритель, но и сами волонтеры. Едут деньжат подзаработать и сменить обстановку, а на остальное им плевать.

Фландрия — отправная точка и точка возврата в этом маршруте, не более того. Мать сыра земля, которую пашет в первых сценах фильма главный его герой Андре Деместер, податливая, неприветливая, безразличная, когда ее взрезает плуг. Почва, куда должны упасть зерна простой истории, рассказанной Дюмоном, — его публика, его актеры, да и он сам, не признающий за автором право на окончательное знание смысла собственного произведения. «Фландрию» можно было бы назвать попросту «Земля» — в духе натуралиста Золя, одного из духовных учителей Дюмона. Или вовсе оставить без названия — как фильм, в котором нет ничего избыточного (в «Человечности», к примеру, были резкие звуки барочного клавесина, а тут вместо них в динамиках — лишь прерывистое дыхание персонажей).

Во французском кино последних лет уже есть фильм «Без названия», снятый Леосом Караксом — одним из тех, кто проиграл Дюмону в Канне-1999. Лишенный упорства Дюмона и также не слишком любимый на родине, Каракс не снимал с того самого года. Именно от него Дюмону досталась актриса «29 пальм» Катерина Голубева (к слову, и Каракс, и Голубева появились в Канне-2006 параллельно с Дюмоном, как актеры русского фильма «977 / Девять Семь Семь»). Каракс и Дюмон — «проклятые поэты» благополучного европейского киноландшафта. Совсем, правда, разные. В кинематографе Каракса ощущается трепетность и нервность Верлена, а антрополог Дюмон по-бодлеровски поет «величье низкое, божественную грязь».

Впрочем, в случае «Фландрии» логичнее помянуть прозу; например, «Путешествие на край ночи». Герои Дюмона попадают дальше, чем селиновский Бардамю, куда-то уже сильно за край ночи. Существует общее место, согласно которому «любой фильм о войне — антивоенный по сути», однако даже среди каннских лауреатов 2006 года оказалось как минимум два фильма о войне оправданной — полемический «Ветер, что колышет ячмень» («Золотая пальмовая ветвь») и патриотические «Туземцы» (коллективный актерский приз). Дюмон недаром отказывается сообщать любые детали о войне, показанной в «Фландрии»: не дай бог, кто-нибудь сочтет эту бойню осмысленной. Война у него — не безличная сила, корежащая судьбы, и не лакмусовая бумажка, проявляющая подлинные свойства мужского характера. Это рукотворный ад, созданный человеком сознательно и добровольно, за что человек и несет в этом аду заслуженное и бесконечно страшное наказание.

Вхождение в ад происходит постепенно: как завещали классики, по спирали. Сперва — чистая агрессия немотивированного мордобоя среди солдат

одного подразделения (между чернокожим и французом; ксенофобия — первый из животных инстинктов, разбуженных войной). Затем неожиданная атака, изнурительный марш по жаре, столкновение с партизанами в полуразрушенном селении и акция возмездия, в ходе которой обученные и хорошо вооруженные солдаты убивают двух десятилетних мальчишек со ржавыми автоматами в руках. Безмолвное и деловитое изнасилование мирной жительницы, которая, впрочем, оказывается солдатом вражеской армии и в этом ка-

«Фландрия»

честве пытает, оскопляет и убивает пленного — единственного из солдат, отказавшегося от насилия над ней и заслужившего от братьев по оружию презрительную кличку Педик. Даже самая примитивная логика на войне отменяется, испаряется. В том числе та, по которой грешники должны быть наказаны, а праведники вознаграждены. Шанс сбежать домой Деместер получает лишь после того, как предает боевого товарища и убивает пару местных жителей.

Но и здесь он не столько действует по своей воле, сколько подчиняется законам вывернутого наизнанку мира. Персонажи Дюмона — наследники литературной традиции XX века, в которой герой потерял право на героический акт. Сама история вынуждает его в лучшем случае сопротивляться ее мощному безжалостному потоку, а в худшем — равнодушно плыть по течению. Ни на свою, ни, тем более, на чужую судьбу повлиять он не в состоянии. Единственный способ проявить волю — принести себя в жертву.

Поле напряжения между преступником и жертвой — зона кинематографа Дюмона. Сама возможность веры во второе пришествие отменялась в «Жизни Иисуса» убийством, которое совершал неразговорчивый паренек из провинции. Герой «Человечности», напротив, брал на себя вину маньяка-убийцы, спасая друга и любимую женщину, и совершал таким образом

свой единственный поступок за весь фильм. «29 пальм» же рисовали мрачный ритуал жертвоприношения — инфернальную антитезу христианским идеалам, безнадежную погоню за которыми Дюмон ведет во всех своих фильмах.

Заклание солдат в «Фландрии» — добровольное лишь по неведению, и Деместера ведет вперед инстинкт выживания, а не моральный императив. Однако именно его безволие, нежелание занять чью бы то ни было сторону позволяют ему выжить. Есть и еще кое-что, самое важное в фильме. Перед отправкой на войну пассивный Деместер отказывается признать даже свою очевидную привязанность к подруге детства Барб, главной жертвенной корове «Фландрии». Быстро и жадно соединяясь друг с другом на окраине ближайшей пустынной рощицы, Деместер и Барб не столько берут друг друга, сколько друг другу отдаются. Барб ближе всего к дюмоновскому идеальному человеку, так полно выраженному в герое «Человечности» Фараоне. Она пытается облагодетельствовать и спасти всех встреченных ею мужчин, и ей ничего не нужно взамен. Она — больная, блаженная. В видениях ей являются сцены войны, где один из ее односельчан-возлюбленных бросает на смерть другого. Пока мужчина пыхтит между ее ног, уставившись в землю, она безотрывно смотрит в сторону неба.

Как левитировавший в заброшенной оранжерее Фараон из «Человечности», Барб тянется вверх на носках, будто пытается взлететь. Тщетно. И намека на мистику в «Фландрии» нет. Есть, однако, бытовое чудо. Женская жертвенность и пассивность побеждают безволие Деместера, и в финале фильма, признавшись во всех неочевидных грехах, он совершает свой первый поступок: собравшись с силами, признается ей в любви.

Дюмон — наследник Робера Брессона, нашедший окончательную формулу «актера-модели». Исполнители-непрофессионалы, имена многих из которых даже в титрах не упомянуты, сливаются с карикатурными и оттого еще более непознаваемыми героями Дюмона, образуя единое целое. Садовник Самюэль Буаден, уже игравший в эпизоде «Жизни Иисуса» и ставший главным героем «Фландрии», не обучен и азам профессии и склонен после громкой каннской премьеры вернуться возделывать свой сад, а студентка Аделаида Леру (Барб) мечтает стать «настоящей» актрисой. Если мечта осуществится, сильнейшей ее ролью может остаться дебютная. Представить актеров Дюмона вне его фильмов невозможно. А в них они не только существуют потрясающе органично, но и жертвуют режиссеру единственное, чем обладают: свое тело. От лица до самых интимных частей. Благодарный Дюмон учится довольствоваться малым. «Фландрия» — самый целомудренный из его фильмов.

Тем более что на много тел в нем приходится один дух, пренебрегающий интеллектом ради импульсивной эмоции. Тот самый, который открыл неведомую Фландрию и развязал войну в тысячах километрах от нее (съемки велись в Тунисе) с единственной целью: снова придать смысл самой стертой фразе мирового кино, а также театра и литературы. Фразе «Я тебя люблю».

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Паззл под лаком

«Вавилон» *(Babel)*
Автор сценария **Гильермо Арриага**
Режиссер **Алехандро Гонсалес Иньярриту**
Оператор **Родриго Прието**
Художник **Бригитт Брох**
Композитор **Густаво Сантаолалья**
В ролях: **Кейт Бланшетт, Брэд Питт, Гаэль Гарсия Берналь, Джейми Макбрайд, Кодзи Якусо и другие**
Anonymous Content, Dune Films
США
2006

«Вавилон» мексиканца Алехандро Гонсалеса Иньярриту был самым амбициозным фильмом каннского конкурса. В соответствии с библейским названием действие охватывает пять стран и три континента, герои говорят на четырех разных языках, а в качестве единственного аналога этой масштабной конструкции те же обозреватели приводят не что-нибудь, а классическую «Нетерпимость». Впрочем, название эпопеи Гриффита сюда бы не подошло: его пришлось бы заменить на «Глупость» или «Легкомыслие». Именно из-за них, даже без тени дурных намерений, иррационально совершаются поступки, которые в современном глобализированном мире немедленно складываются в детерминистскую цепь причин и следствий, недоразумений и роковых совпадений, — и в итоге оказываются непоправимыми. Так сказать, паззл, который собирает сама жизнь.

«Вавилон» — третья часть трилогии Алехандро Гонсалеса Иньярриту и его соавтора Гильермо Арриаги, сделавших себе имя фильмами «Сука-любовь» и «21 грамм». Вновь здесь хитроумно сплетены три разные истории; одна из них происходит в Марокко и Тунисе, другая на пограничье Калифорнии и Мексики, третья — в Японии. Охотничье ружье, подаренное богатым японцем марокканскому арабу, естественно, выстрелит, попав в руки его сыновей. Выстрелит не в шакалов, терроризирующих козье пастбище, а в туристический автобус, и жертвой станет американка, путешествующая со своим мужем, что тут же распространит по округе весть об окопавшихся террористах. А в это время мексиканская няня вывезет малолетних детей американской пары из Сан-Диего на свадь-

бу своего сына, потом не сможет обратно пересечь американскую границу и чуть не загубит детей в пустыне. И в это же самое время в Токио глухонемая дочь японца будет переживать свою драму, суть которой окажется наименее предсказуемой и понятной только в самом конце.

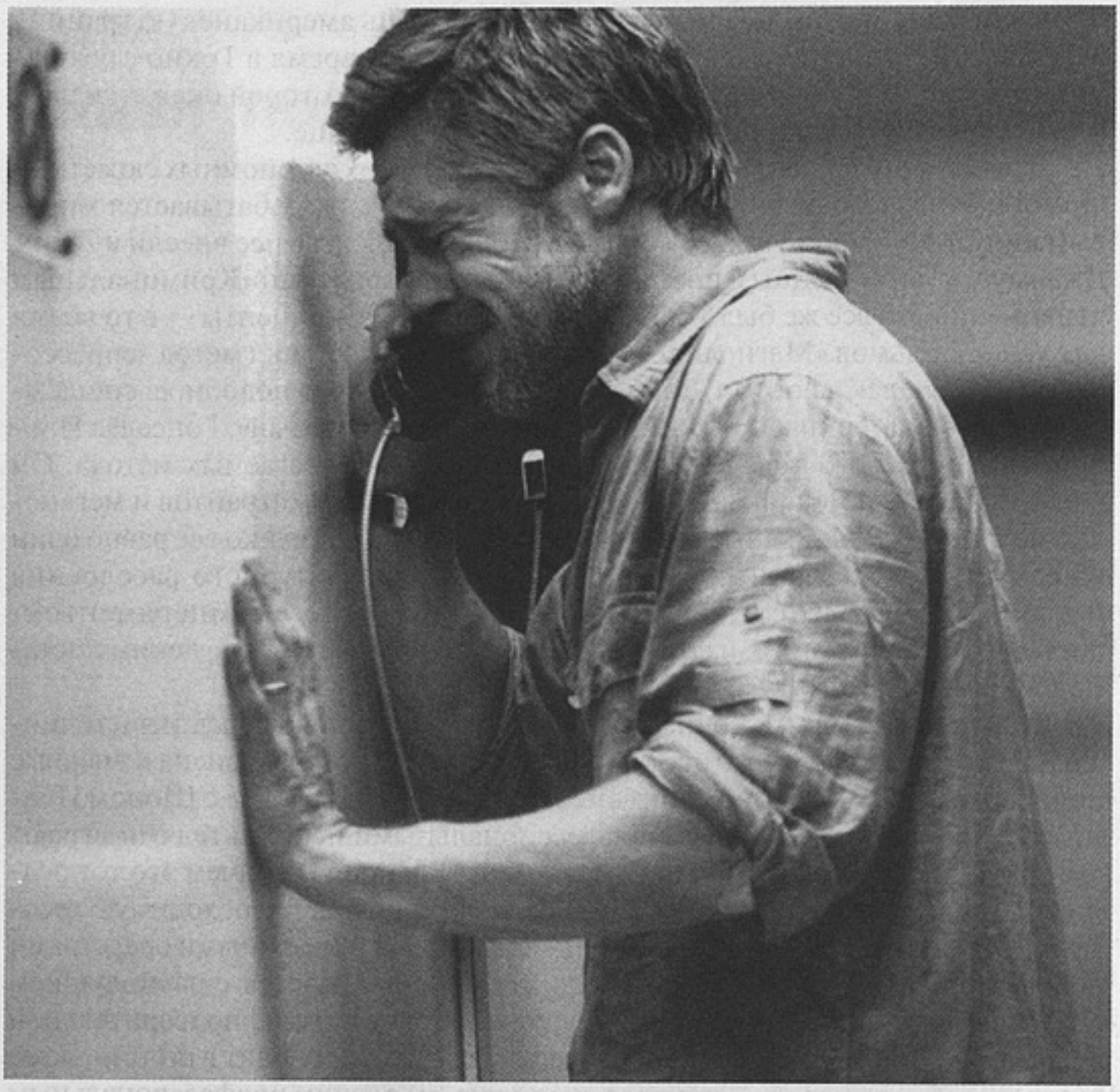
Драматургия паззла, составленного из нескольких автономных сюжетных линий, которые обязательно пересекутся в точке А, разрабатывается мировым кинематографом уже не первое десятилетие. Вклад в нее внесли и Джим Джармуш «Таинственным поездом», и Квентин Тарантино «Криминальным чтивом», но это все же были специальные авторские концепты — в то время как успех фильмов «Магнолия» и «Столкновение» поставил метод «спрессованного сериала» на поток. Даже у нас появилось нечто подобное: сошлемся на дебют Екатерины Гроховской «Человек безвозвратный». Гонсалес Иньярриту же с самого начала запатентовал несколько слагаемых метода. Он как натуральный мексиканец поднимает проблемы иммигрантов и мегаполисов (кажется, полстраны живет и работает в США, а Мехико все равно один из самых перенаселенных городов), социально-культурного расслоения и двойных расовых стандартов, причем делает это с темпераментом, достойным своей нации, и со все большим, теперь уже голливудским постановочным размахом.

В фильме «21 грамм» социальное несколько отступило перед экзистенциально интимной проблематикой, но модель паззла была сохранена и впервые опробована при участии больших американских звезд во главе с Шоном Пенном. В «Вавилоне» наряду с непрофессиональными исполнителями играют звездные монстры ранга Брэда Питта и Кейт Бланшетт, причем это тот редкий случай, когда их появление оправдано. Питт придает необходимую весомость образу американца, который пытается всеми возможными средствами спасти истекающую кровью раненую жену и сталкивается с равнодушием соотечественников, стремящихся поскорее унести ноги из подозрительной арабской деревни. Бланшетт практически всю роль проводит в агонии, лежа на полу арабской хижины, что вряд ли удалось бы с таким профессиональным шиком изобразить менее известной актрисе. Горькая ирония состоит в том, что статусная американская пара, перестрадав и пережив экстрим, в итоге выходит относительно сухой из воды. Непоправимо же страдают бедные — мексиканцы и арабы.

Правда, надо признать, страдают они главным образом не из-за расизма, бюрократизма и антитеррористической истерики, а из-за самих себя и собственных детей. Если бы марокканец не дал ружье подросткам-балбесам, решившим «испытать оружие», ничего бы не случилось. Если бы мексиканская няня не усадила чужих детей в машину под управлением собственного сына-психопата, все сложилось бы иначе. Сына играет Гаэль Гарсия Берналь. Он мобилизует все свое обаяние, вовсю стараясь внушить симпатию к герою, взорвавшемуся от грубостей пограничников. И тем не менее дураку ясно, что по сути, пускай не по форме, пограничники правы: если все будут хватать чужих детей и возить туда-сюда через границу, вряд ли это приведет к хорошей жизни в современном Вавилоне.

Если марокканская и мексиканская истории с самого начала нанизаны на одну и ту же нить провоцирующих одно-другое событий, то японская связана с ними опосредованно. Японец, подарив арабу ружье, сделал свое дело, но выясняется, что и на родине он успел серьезно наследить. Здесь уже не родители страдают от необдуманных поступков детей, а дети становятся жертвами собственных родителей (в данном случае — инцеста). Чувствуя некоторую чужеродность японской новеллы в структуре целого, Гонсалес Иньярриту особенно заботится о ее кинематографически эффектном воплощении: сцена в дискотеке с пульсирующим звуком и синкопами тишины выражает пик сексуальной фрустрации глухонемой девочки с изуродованной психикой.

Семейные проблемы, впрочем, не заслоняют глобальных и мультикультурных, ибо контакт разных культур несет не меньше сложностей, чем пре-



«Вавилон»

емственность поколений. Если бы, как это повсюду происходит сегодня, туристы не разъезжали по всему миру и из страны в страну не кочевали иммигранты, не было бы вообще фильма «Вавилон». Зато теперь о нем говорят как о «победительно амбициозном эпосе, который пытается разобраться с множеством бед, подстерегающих человечество». В течение всего Каннского фестиваля газета Metro печатала статьи (типовое название — «Вавилонская башня стоит!»), молодые авторы которых настойчиво лоббировали картину Гонсалеса Иньярриту, рассказывая, как она перевернула их сознание, и доказывая, что «Вавилон» — это квинтэссенция всего конкурса, его главных тем и устремлений.

Возникает вопрос: почему же все-таки создатели этого фильма не сорвали «Золотую пальмовую ветвь»? Да потому, что они стали жертвой собственного метода. Разрастаясь и мультиплицируясь в фильмах Гонсалеса Иньярриту, этот метод начал обращаться против себя самого. Антиглобализм идеи столкнулся с глобалистской драматургией, внимательная политкорректность в изображении локальных культур не спасла от туристического оттенка «галопом по Европам», антигламур ситуаций неожиданно обернулся гламурной упаковкой, в которой поданы «беды человечества». Последнее — самое странное в режиссерской индивидуальности Гонсалеса Иньярриту: он делает все, чтобы реальность в его фильмах выглядела спонтанно и естественно, а она плохо подчиняется «паззловой» драматургии, и ее все сильнее приходится придавливать слоем эстетического лака.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Все, что кроме...

Проблемы с переводом названия возникли еще на прежней картине Нури Билге Джейлана. Не зная турецкого языкового контекста, английское Distant приходилось неуклюже переводить на русский как «Отчуждение», что вроде бы передавало суть интеллектуальной рефлексии, но явно грешило сухостью по отношению к чувственному образу этого фильма. Заснеженный, пронизанный зимним светом Стамбул с минаретами-призраками и его ночной двойник с опасными, кишащими пороком закоулками был показан так, что заставлял вспомнить и роман Орхана Памука «Снег», и слова Бернардо Бертолуччи о городе, «заряженном электричеством, как во время полового акта». Герой — неприкаянный фотограф, брошенный женой, не нашедший себя в карьере, в обществе, в своем кругу и поколении, потерявший связь с деревенскими корнями, — слишком утонченный для этого грубого мира.

Новый фильм Джейлана по-английски называется The Climate, по-французски — Les Climates — и опять проблема. «Времена года»? «Настроения»? «Погода»? Тут недалеко до банальностей вроде того, что у природы нет плохой погоды, а все, что кроме, легко исправить... Картина же как раз о том, чего нельзя исправить ни с помощью зонта, ни другими изобретенными человечеством способами. О том, что ломается в механизме, скрепляющем жизни близких людей, и вот уже пригнанные части одного целого яростно торчат в разные стороны, пресекая любые попытки примирения и компромисса.

Сначала Джейлана прозвали турецким Тарковским, теперь впору говорить о турецком Антониони. Режиссер на эти сравнения напра-

«Времена года» ***(Iklimer)***

Автор сценария и режиссер **Нури Билге Джейлан**

Оператор **Жохан Тирьяки**

В ролях: **Ариф Асчи, Уфук Байрактар, Эбру Джейлан, Эмин Джейлан, Фатма Джейлан, Нури Билге Джейлан, Назан Кесаль, Назан Кирилмис**

Piramid Films, Co Production, Imaj, NBC Film

Турция — Франция

2006

шивается. В «Отчуждении» он заставлял своего героя (которого сам и играл) смотреть по телевизору «Зеркало»: в момент, когда Маргарита Терехова мистически зависала в воздухе, деревенский родственник переключал Тарковского на порноканал. Главный герой «Отчуждения» маялся от физического и духовного голода. Во «Временах года» (давайте уж так) молодая красавица Бахар, невеста университетского профессора Изы, или агрессивно молчит, или плачет, или заливается недобрым смехом, как Моника Витти в «Затмении». Все это происходит на фоне античных руин курортного города Каса, при дикой жаре и напоминает «красную пустыню эротизма» итальянского мэтра.

«Времена года»

И в этом фильме главный герой — интеллектуал паршивый средних лет, и снова его играет сам Джейлан. Нарциссизм такого типа хорошо известен поклонникам Нанни Моретти, не говоря уже о Вуди Аллене: неврастеники любуются собой, своим неряшливым видом и одеждой, своей неловкостью и беспомощностью, они подсмеиваются над собой, но еще больше себя, любимых, жалеют. Для пущей достоверности Джейлан снимает в качестве родителей Изы собственных мать и отца. Более того, выбрав партнершей свою жену Эбру Джейлан и сделав Бахар арт-директором телевизионных фильмов, режиссер приближается к опасной грани между жизнью и искусством, доверяя последнему функцию психоанализа. Таких экспериментов тоже хватало в западном кино.

Несмотря на то что драма несовместимости полов и показана глазами мужчины, в ней заметен легкий феминистский акцент. Бахар, которая сначала кажется загадкой и главным камнем преткновения на пути к супружескому счастью, в конце концов оказывается достаточно понятной в своем неприятии Изы. Она чувствительна и требует к себе внимания; он же как интеллектуал-эгоцентрик погружен в бесконечную рефлексию, что создает между ними непреодолимую стеклянную стену. Бахар отвечает на это уходом в собственный туманный мир (ее взгляд все время направлен куда-то вдаль) и по-своему страдает, так что еще вопрос, кто здесь вызывает большее сочувствие.

Картина делится на три части — «Лето», «Осень», «Зима». В первой Иза с Бахар, отправившись в отпуск, окончательно теряют супружеский контакт, и она его покидает, не оставив никаких координат. Во второй Иза пытается справиться с одиночеством в привычной для него среде стамбульской интеллигенции: он бродит по книжным магазинам, встречается со старыми знако-

мыми, хочет что-то узнать о жене, но не решается никого спросить. Случайно узнав, что Бахар отправилась на съемки в восточную турецкую провинцию, Иза в третьей части фильма едет туда и пытается вернуть Бахар, но эта попытка ничем определенным не кончается.

Стиль фильма, снятого оператором Жоханом Тирьяки, можно назвать фирменным для Джейлана: медленные, размеренные глубокие планы, в которых почти ничего не происходит, озвученные выразительными дуновениями морского бриза или потрескиванием горящего табака. Контрастом к ним служат две сцены. В первой пара героев долго едет на мотоцикле по пустынной дороге, и когда зритель уже почти усыплен, Бахар, сидящая сзади, закрывает Изе руками глаза, мотоцикл резко тормозит, и оба кубарем вылетают на обочину. Бахар как будто говорит мужу: ты смотришь, но меня не видишь, посмотри вглубь, воспользуйся внутренним зрением, лучше погибнуть, чем так жить.

Вторая сцена разыгрывается в Стамбуле на квартире у бывшей подруги героя, типичной городской эмансипе по имени Серап (Назан Кесаль). Зайдя к ней на бокал вина, Иза довольно скоро оказывается втянут в прекомичнейшую эротическую игру с хрустом костей и акробатическими упражнениями, достойными мастеров каратэ. Этот эпизод и этот женский персонаж оживляют «Времена года» так же, как увалень из провинции вносил дыхание другой жизни в рафинированный мир главного героя «Отчуждения». Кроме того, в сцене объяснения между Изой и Бахар в третьей части фильма девушка вдруг неожиданно наносит ему чувствительный удар — просит ответить на один вопрос: встречался ли он за время их разлуки с Серап. Таким образом, причины конфликта оказываются при ближайшем рассмотрении не столь уже метафизическими и онтологическими, они имеют вполне земную природу.

Можно порассуждать о том, что темы, отработанные лет сорок назад в западном кино (опустошенность, некоммуникабельность, апатия, одним словом, экзистенциальная тоска), равно как и возникшие тогда творческие методологии, сегодня обретают новую инкарнацию в кино восточном. Так же, как и в литературе, порождая клише типа «Орхан Памук — турецкий Умберто Эко». Однако фильмы Джейлана и, в частности «Времена года», занятны как раз с другой точки зрения. Мифология европейской культуры присутствует в них, как те же самые античные руины, — в качестве памятников географически близкой, но исторически далекой цивилизации. А их живая плоть связана с реально чувственным восприятием мира, которое к востоку от Босфора пока еще не в состоянии вытравить никакой постмодернизм.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Расчетная формула любви

Имя Николая Хомерики впервые прозвучало в прошлом году, когда российский выпускник французской киношколы FEMIS получил вторую премию на Каннском кинофестивале в конкурсной программе Cinéfondation за короткометражку «Вдвоем» — дань благодарности и памяти недавно умершей маме. К тому времени, когда режиссера чествовали в Канне, у него уже был замысел полнометражного фильма, который теперь удалось осуществить. Новая картина Хомерики «977 / Девять Семь Семь» участвовала в официальном конкурсе «Особый взгляд» и была единственной российской картиной, отобранной для фестиваля.

«977 / Девять Семь Семь»
Авторы сценария **Николай Хомерики, Юний Давыдов при участии Александра Родионова**
Режиссер **Николай Хомерики**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Художник **Денис Шибанов**
Композитор **Федор Лавров**
В ролях: **Федор Лавров, Клавдия Коршунова, Катерина Голубева, Павел Любимцев, Леос Каракс, Алиса Хазанова и другие**
«Метроном-фильм», Студия «Телекино»
при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
Россия
2006

«977» — философское размышление о любви в научно-фантастическом антураже. Действие происходит в 70-е годы в советском НИИ. Там проводят некий эксперимент, связанный с человеческим мозгом: несколько добровольцев подвергаются воздействию излучения, которое активизирует мозг; он реагирует, посылая в пространство нечто непонятное — волны, энергию, флюиды... Когда в НИИ прибывает молодой специалист Иван Дмитрич Тишков (актер Федор Лавров знаком зрителю по артхаусным фильмам Сокурова и Проскуриной), эксперимент приобретает опасный и мистический характер. Талантливый физик рассчитал, что как только активность мозга достигнет значения 977, человек перейдет в другое измерение. Для Ивана в этом есть только одна загадка — как достичь этого значения; оказалось, излучение лишь провоцирует реакцию мозга, но ее сила от воздействия извне не зависит — только от состояния самого человека. В поисках разгадки герой то и дело глубоко и надолго за-

думывается, блуждает по институту, разговаривает сам с собой и снова и снова запирает участников эксперимента в камеру для испытаний. «Ну что-то же есть у нас там внутри?» — вопрошает он. «Душа, что ли?» — кто-то робко предполагает в ответ. В конце концов Иван нащупывает разгадку — тут что-то связано с любовью: то ли со способностью к ней, то ли с желанием ее, то ли с бесстрашием в ней... Ученый, похоже, действительно близок к решению задачи — как только произнесено слово «любовь», все выходит из-под контроля. Герои начинают «мучиться нравственностью», вспоминать любимых или переживать из-за того, что им нечего вспомнить, они пропадают и даже умирают...

Круг идей, рождающихся где-то между философией, этикой и чувственностью, форма, атмосфера фильма — все это, видимо, восходит к Тарковскому, однако под рукой начинающего режиссера, к сожалению, превращается все-таки в штамп. От русского философа в кино, к которому авторы картины апеллируют (возможно, неосознанно), в фильме остались только формальности: невозможно длинные планы, навязчивые этюды с бытовыми предметами (стакан с кипятильником и бурлящей водой, разбитые вазочки и выразительно отваливающаяся штукатурка), звуки капающей воды, вопросы без ответов и Бах в финале.

«Интерьеры и пленэры», отобранные с явным прицелом на то, что станут кирпичиками индивидуальной вселенной, оказываются лишь скучным и искусственно созданным предметным миром, в котором перемешаны унылые коридоры, ящики со списанной электронной аппаратурой и потрепанный инвентарь советского санатория. В этом ложно многозначительном пространстве вынуждены обитать герои; они бродят меж высоких книжных стеллажей, запутываются в коридорах и жмутся к бетонным стенам. Но они — удавшиеся частности в этом не получившемся целом. Хоть раз, но каждый из них выходит на первый план, чтобы произнести свою выразительную реплику и бросить в камеру осмысленный взгляд.

Самый запоминающийся образ — тоненькая угловатая Рита, молчаливое создание с очень взрослым и понимающим взглядом, оказывающееся всегда рядом, как только герою нужна помощь. Она остается, когда эксперимент закрывают и испытуемых распускают по домам, она бесстрашно шагает в эту загадочную комнату, и когда измерительный прибор с математической точностью фиксирует состояние ее души — «977», она своим исчезновением доказывает его правоту. Правда, директор института говорит, что девушки и не было никогда... Рита — парафраз Хари Тарковского: женщина-призрак, женщина-любовь и женщина — больная совесть. Нечто, заставляющее героя пойти на решительный шаг: стремясь соединиться с ней, он сам становится испытуемым. В роли Риты — молодая актриса театра «Современник» Клавдия Коршунова, младшая представительница известной театральной династии. Театралы заметили ее в главной роли в спектакле «Современника» «Подлинная история Маргариты Готье» и уже назвали «девочкой с большими глазами, которой так нравится играть любовь». «Любовь — это единственно важное в жизни, — говорит актриса. — Все остальное ненужно, обманчиво». Эту одержимость она принесла с собой в «977», и в холодно-смутном пространстве фильма появилось если не тепло, то некоторое представление о предмете, которому фильм посвящен.

Впрочем, актерское вдохновение здесь фрагментарно, даже у лучших — как в ученическом спектакле, где встречаются удачные этюды и не складывается характер. Неожиданное исключение — Павел Любимцев (хорошо известный в качестве телеведущего) в роли директора института Сергея Сергеича. Его герой — натура, затейливо искореженная бывшим советским обществом. Он любит домашние растения и приблудных животных, с видимым удовольствием что-то поливает, подкармливает и разговаривает с представителями флоры и фауны. Все оставшееся время он виртуозно, сохраняя гримасу все понимающего «сострадательного» начальника, выполняет указания руководства — смещает, назначает, закрывает и объявляет. Что-то вроде лечащего врача в псих-

лечебнице, который вынужден объяснять, каков мир на самом деле, — согласно последнему постановлению партии и правительства, естественно.

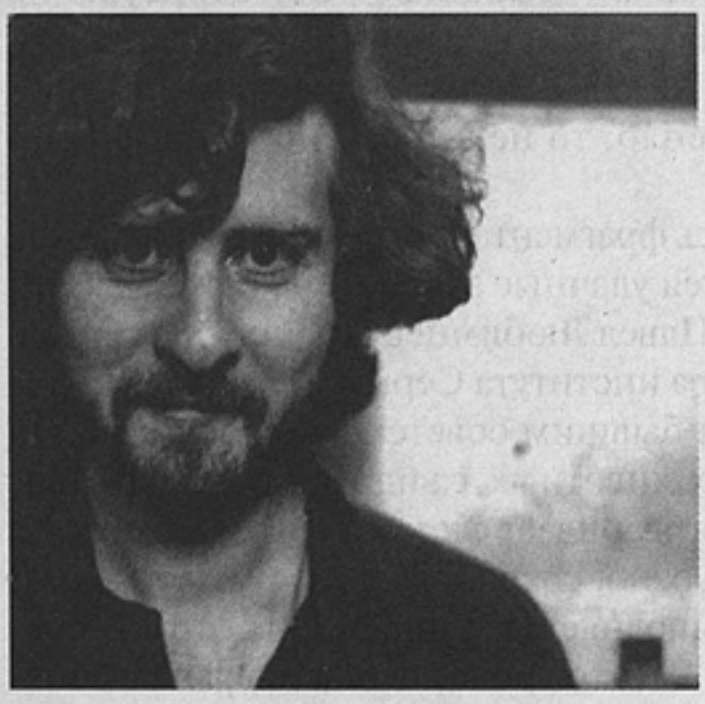
В этом действе есть и приглашенные гости, не то чтобы свадебные генералы, но что-то типа того — знаменитый француз Леос Каракс и его подруга Катерина Голубева. Для нее, исполнившей роль красавицы медсестры Тамары, авторы фильма двумя-тремя мазками набросали типичный образ: женщина, которая компенсирует отсутствие любви сексом, доступная и несчастная. Каракс играет некоего незаметного персонажа, вроде монтера, электрика или сантехника, и в то же время — фигуру символическую. Именно этот персонаж по просьбе Ивана молча и без видимых эмоций нажимает заветную кнопку на приборе, после чего ученый растворяется в пространстве. Напоследок сантехник-электрик успевает совершить еще один многозначительный поступок — снимает и выносит из храма науки запылившиеся и давно остановившиеся часы. Иван, меж тем, уже в иных мирах; там ходят обычные трамваи и пробегают мимо обычные пейзажи, только, видимо, люди — совсем другие, чье сердце (или мозг?) волнуется в такт любовной лихорадке. И на задней площадке обычного трамвая тихонечко прижалась к стеклу и вот-вот обернется Рита...

Режиссер говорил о своем фильме и творческих задачах очень понятно, убедительно и правильно. О том, что артхаус должен сочетать обращенность к серьезным проблемам с простотой, динамикой, зрелищностью и быть интересным массовому зрителю. «Я считаю, что зрителя надо любить, а не за дурака его принимать!» — утверждал он. Однако кино у него получилось очень не для всех — разве что для тех, у кого есть причины смотреть фильм режиссера, пытающегося справиться с экзистенциальной тематикой. «Зрителя надо любить» — конечно, это азбука. Просто всегда с ней что-то не так, с этой любовью, — то ли со способностью к ней, то ли с желанием, то ли с бесстрашием... Чему фильм — весьма своеобразное свидетельство.

НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ:

«В кино тяжело быть «кубистом»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ГАЛИНА ПЕРЕВЕРЗЕВА



Николай Хомерики

Галина Переверзева. Николай, ваш дебютный полнометражный фильм «977 / Девять Семь Семь» — это заявка на серьезное и вдумчивое кино, очень необычное по форме и содержанию. Картина многоуровневая, не для одного просмотра... Какова история ее создания?

Николай Хомерики. Четыре года назад Арсен Готлиб, продюсер, прочитал сценарий «977», заинтересовался, получил права на него, и началась работа... В процессе которой выяснилось, что в сценарии содер-

жится системная ошибка. Разные люди пытались найти решение, и в определенный момент продюсер вышел на меня. Откровенно сказать, я никогда не думал, что буду снимать подобный фильм. К этому моменту у нас с Арсеном был успешный опыт сотрудничества, связанный с моей дипломной работой «Вдвоем» — я защищал диплом во французской Киношколе, где стажировался три с половиной года. Мне было позволено снимать картину в Москве с французской киногруппой, однако в связи с этим бюджет уменьшился. В поисках финансирования я обратился к Арсену Готлибу, с которым был знаком. Он помог. И вот теперь уже он обратился ко мне. Я предложил свое ви́дение этой истории, и мне дали зеленый свет. Это было в январе 2005 года. В мае 2006-го я закончил картину, потратив на съемки год.

Г.Переверзева. Говорите, пожалуйста, громче...

Н.Хомерики. Я не могу. Я даже на площадке говорю тихо.

Г.Переверзева. И что происходит?

Н.Хомерики. Люди начинают прислушиваться к тому, что я говорю.

Г.Переверзева. Что привлекло Готлиба в сценарии?

Н.Хомерики. Не знаю. Надо спросить у него.

Г.Переверзева. Что вы переделали в сценарии?

Н.Хомерики. Всё.

Г.Переверзева. А мистику убрали?

Н.Хомерики. Мистика сохранилась, но стала более тонкой. В прежнем варианте было все буквально, в лоб: вот это — Бог, это — дьявол... Сейчас же все стало настолько тонким, что порой и не всеми считывается... Я даже думаю иногда, не переборщил ли... Может, надо было яснее проявить некоторые идеи...

Г.Переверзева. Продюсера устраивает результат?

Н.Хомерики. Думаю, да.

Г.Переверзева. Какие деньги были вложены в фильм?

Н.Хомерики. Не знаю точно. Меня это не интересовало. Я понимал, что денег немного и я не могу снимать авиакатастрофы. Меня волновало лишь то, чтобы финансирования хватило на обыкновенную человеческую историю.

Г.Переверзева. О чем она?

Н.Хомерики. О любви.

Г.Переверзева. Поясните, пожалуйста.

Н.Хомерики. А вот не буду пояснять! Это неправильно — расшифровывать что-либо в картине. Картину надо воспринимать эмоционально, а не логически.

Г.Переверзева. «977» производит странное впечатление. Для меня, например, это фильм не о любви...

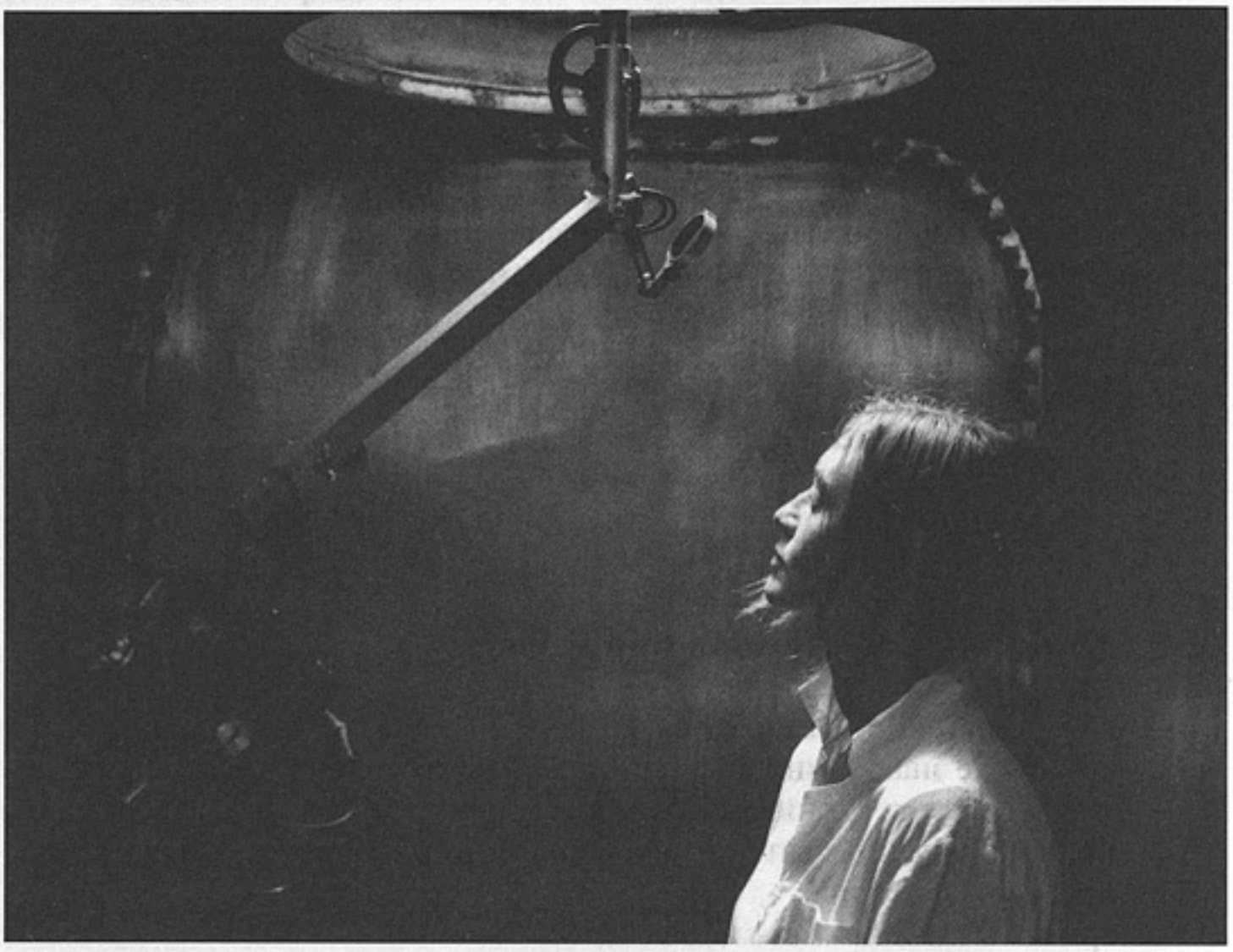
Н.Хомерики. А о чем?

Г.Переверзева. Не могу сказать однозначно, могу лишь назвать отдельные мотивы, какие-то ракурсы, но в единое целое — на мое восприятие — они не складываются. Для меня «977» скорее фильм о некоей несостоявшейся идее, а вот почему она не состоялась — это уже, действительно, человеческая история, которая соотносится с тем, что происходит в стране.

Н.Хомерики. Мои приоритеты были другие. В первую очередь для меня это все же рассказ о любви. И только во вторую-третью очередь, наверное, о несостоявшейся идее, о желании понять то, что понять невозможно... Ведь любовь и еще какие-то вещи до конца невозможно понять. Я стараюсь делать фильмы (говорю и о короткометражных) так, чтобы в них осталась какая-то загадка. Никогда не было, чтобы я снимал абсолютно понятную всем картину. Понятные, конечно, были, но только внешне. Скажем, ясно: человек вошел, сделал что-то, потом умер, его не стало... — конец фильма. Но это сюжетно понятно. А в «977» и в сюжете есть какие-то сложности. Конечно же, внутренне я знаю, про что снимаю кино. Это своего рода погружение в загадку, в самого себя, быть может. Другое кино мне снимать неинтересно... Сначала съемочный процесс... потом монтаж... Потом вдруг приходит осознание: а вот, значит, почему я сделал так... По большому счету все время идет работа над самим собой.

Г.Переверзева. Ваша картина вызывает ощущение документальности кадра: очень часто съемка осуществляется ручной камерой, которая будто следует за героем, и возникает эффект подлинности происходящего на экране, словно погружаешься в реальность. Перестаешь воспринимать фильм как игровой... Какова ваша мотивация использования ручной камеры?

Н.Хомерики. Хотелось получить полную свободу при съемке. Когда камера в руках, открываются большие возможности для импровизации. Мы много импровизировали во время съемок. Рельсы, кран или даже штатив, свет определенный — все это сразу загромождает процесс. Это здорово, но это другой вид съемок. Фильм же хотелось снять в духе свободной камеры. Это и актерам давало дополнительную свободу при передвижении. От всех кинематографических условностей решено было отказаться в пользу дополнительной свободы, чтобы поймать нюансы, особенности поведения человека и концентрироваться только на действии, на том, что предлагает актер. Когда видишь, что человек попал в точку, что его живая работа в кадре интереснее и неожиданнее того, что прописано в сценарии, — это дорогого стоит. Было большим счастьем все менять и делать то, что хочется в данный момент, а не так, как было решено заранее.



«977 / Девять Семь Семь»

Г.Переверзева. Рассказанная вами история сюжетно основана на событиях в научно-исследовательском институте, где проводится некий эксперимент. Сотрудники-ученые зарегистрировали некое явление, которому пока что нет научного объяснения. Речь идет о том, что в электромагнитном поле человека существует частота 977, отвечающая за память. С одной стороны, это вроде бы научно-фантастическое предположение (ни в коем случае не фэнтезийное!), с другой стороны, известно ведь, что сейчас активно пересматриваются многие позиции в энергетическом восприятии мира... Документальный способ подачи материала переводит фильм из регистра фантастики в регистр действительности.

Н.Хомерики. Это тоже, конечно, имеет место.

Г.Переверзева. Если же говорить о герое фильма, который приехал в институт из глубинки — он увлечен той же идеей, — окажется, что это будет уже история о том, как человек из внешнего мира входит в замкнутую систему... Кстати, его буквальный вход показан, так сказать, глазами системы: это она в ли-

це работника из бюро пропусков оценивает чужака, а не наоборот... Через стекло, словно из аквариума, охранник смотрит на героя... И говорит: «Да никому ты здесь не нужен!» И действительно, кандидат наук оказывается ненужным, посторонним. Проект закрывают, а его самого изгоняют — назад, домой, за пределы системы.

Н.Хомерики. Всегда интересно сделать что-то нелинейно. Мне кажется, что в кино существуют еще огромные возможности для эксперимента, для того, чтобы попробовать что-то совсем необычное с точки зрения драматургии. Но, к сожалению, на необычные вещи нелегко найти деньги. Трудно убедить продюсера, что такое кино кому-то нужно, практически невозможно, поскольку все поставлено на поток, превратилось в индустрию. Если государство еще способно выделять деньги на какого-то известного кубиста (ну всё же понимают чиновники, что кубизм — это искусство, пусть и непонятное многим), то в кино тяжело быть «кубистом» — тебя сразу загоняют в трафарет, в шаблоны, в рамки: если сценарий — то пятьдесят страниц, если съемки — то два месяца... И всегда готовы ответы, как все должно быть! В общем, ситуация «вдохновляет» — есть над чем работать, куда стремиться...

Людей, которые говорят, что кино себя исчерпало и все фильмы уже сняты, я не понимаю. Для меня оно таит массу неиспользованных возможностей. Кинематографу всего-то немногим больше ста лет, он молод, в отличие от музыки или живописи, история которых насчитывает тысячелетия. И в музыке, и в живописи существуют абсолютно разные формы, разные эмоциональные краски. А в кино... Но чем дальше мы движемся, тем меньше разнообразия, меньше уникальности. Те же шаблоны и рамки. Уже итальянские фильмы похожи на французские, французские не отличить от итальянских, а все вместе копируют еще там какие-то... Обидно.

Я считаю, в кинематографе следует искать переходные формы, иначе не выживешь. Такие, чтобы внешне у тебя вроде бы все было похоже на то, как у всех. Например, мистический триллер и сценарий на пятьдесят страниц... А внутрь закладывать, прописывать свою канву... Надо, чтобы «повелся» массовый зритель, потому что, честно скажу, очень не хочется снимать кино для какого-то узкого круга людей. «977» — пример тому — начинается как обычный сюжетный фильм и вдруг трансформируется во что-то совсем непонятное...

Г.Переверзева. Все-таки хотелось бы разобраться, что же такое — «непонятное»... Ведь именно это будет вызывать нарекания... Да, фильм начинается с обычного сюжетного хода. По мере того как главный герой все больше окунается в атмосферу жизни института, событийный ряд становится менее ярким, на первый план выходят отношения между людьми, их характеристики, а суть научного исследования — объяснить физический смысл порогового значения 977 — остается по-прежнему необходима только герою фильма. На этой ноте все, собственно, и завершается. В итоге персонажи разошлись, а мы так и не смогли определить, какие чувства к ним испытываем. Для героя важен эксперимент. А для вас?

Н.Хомерики. Для меня этот закрытый институт — маленькая модель мира, благодаря которой я попытался отобразить все человеческие отношения, которые мне интересны... Ревность, зависть, любовь, предательство... Всё здесь есть. А дальше задача проста: чтобы человек посмотрел на все это и соотнес себя с увиденным, нашел, какое место он занимал бы в этом институте...

Г.Переверзева. Вдруг изменится после этого?!

Н.Хомерики. Да. В картине есть мистический персонаж, который подглядывает за главным героем.

Г.Переверзева. Странный, прямо скажем, персонаж... Что-то вроде монтера, совсем незначащее лицо... Но эта драматургическая линия тоже никуда не ведет... Главный герой спрашивает: «Вы за мной следите?» А что, почему, зачем? Неясно...

Н.Хомерики. Для меня этот персонаж представлял силы зла и был той самой мефистофелевской рукой... Если говорить абстрактно, то мысль была тако-

ва: есть кто-то, кто наблюдает происходящее со стороны и режиссирует определенные вещи.

Г.Переверзева. А вы себя именно так ощущаете в жизни?

Н.Хомерики. Ощущаю.

Г.Переверзева. А как вы пришли в кино, почему решили заняться режиссурой?

Н.Хомерики. Все началось с Музея кино... Еще учась в экономическом институте, любил смотреть старые фильмы, и как-то само собой возникло желание стать актером. Затем я уехал в Голландию — хотелось посмотреть мир. В видеопрокате, который называется, как ваш журнал, «Искусство кино», я брал картины, смотрел. И мне уже захотелось не актером быть, а самому что-то сделать в кино. Затем я узнал, что есть Высшие режиссерские курсы, и мне понравилось, что не надо снова становиться студентом. Поступил на курсы благодаря тому, что они были платные, особых-то знаний, несмотря на просмотренные фильмы, у меня не было. Уже на первом курсе, можно сказать, поменял мировоззрение — понял, из чего состоит кино, как оно делается, ушли сомнения «а мое ли это?». После дипломной работы случайно увидел объявление, что набираются желающие во французскую Киношколу, знание языка обязательно. Французский я знаю, а поскольку обучение для иностранцев бесплатное (это был грант французского Министерства иностранных дел), я подал документы. Меня приняли, и в 2001 году я уехал в Париж. Учился четыре года.

Г.Переверзева. Что дала французская Киношкола?

Н.Хомерики. Очень многое. Это был тренинг по ремеслу. Обучение построено на практике. Мы много снимали: каждый день этюды, много курсовых — минимум теории и максимум съемочного опыта. И, конечно же, я узнал другой взгляд на кино...

Г.Переверзева. И какие цели в кино вы себе ставите?

Н.Хомерики. Не изменять себе, делать то, что говорит внутренний голос. Находиться в гармонии с самим собой. Это очень непросто, тем более в кино. Бывает, ловишь себя на мысли, что уже готов совершить ошибку, бывает, совершаешь ее... Но без ошибки невозможно развитие... Люди часто отмаливают мелкие грехи, упуская главное... Наверное, главное все-таки, когда живешь, — любить человека, относиться к нему с любовью...

Г.Переверзева. Наверное, когда вы раскрывали героев фильма «977», пытаясь увидеть, как они проявляют себя в какой-то конкретной ситуации, — это и было ваше понимание любви, которое вы вложили в фильм?

Н.Хомерики. Да, это было мое понимание любви на тот момент, когда я менял сценарий и снимал. Возможно, сейчас бы я сделал что-то иначе. Живешь — значит, трансформируешься, меняешься... Встречаю человека, который десять лет назад говорил, что у него десять таких-то любимых фильмов... Но и сейчас — все те же десять любимых фильмов! Странно. Он видит в этом большое преимущество: такой вот, мол, я стойкий. А мне кажется — необходимо меняться! Важно признавать свои заблуждения. Иначе нет развития! Среди кинорежиссеров, конечно, мало людей, способных меняться, готовых признать свои ошибки. Не принято. Режиссер должен быть уверенным в себе! Режиссер должен то, он должен сё... А мне вот интересно узнать: кто это сказал, что режиссер должен громко говорить на площадке? Никто никому ничего не должен! Мне себя в этом плане упрекнуть не за что. Иногда говорят: «Ты мало думаешь о зрителе!» Я как раз много думаю о зрителе. Просто я не держу его за дурака, как многие. Это скорее им, другим, надо задуматься, за кого они зрителя принимают.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А

Евгений Миронов

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Отличник

В том, что именно Евгений Миронов занимает сегодня место главного артиста нашего театра и кино, проглядывает затаенная тоска публики по мастерству, по профессионализму, критерии которого утрачиваются столь стремительно, что кажется — как тот способ сушки ягод из «Вишневого сада», — скоро будут окончательно забыты. Мастерство, впечатляющее штучностью выделки, сосредоточенностью исполнения и провоцирующее на серьезность восприятия, сегодня на вес золота. Оно не обманет и не выдаст себя за что-то другое — а все уже так привыкли обманываться. Оно противоположно риску.

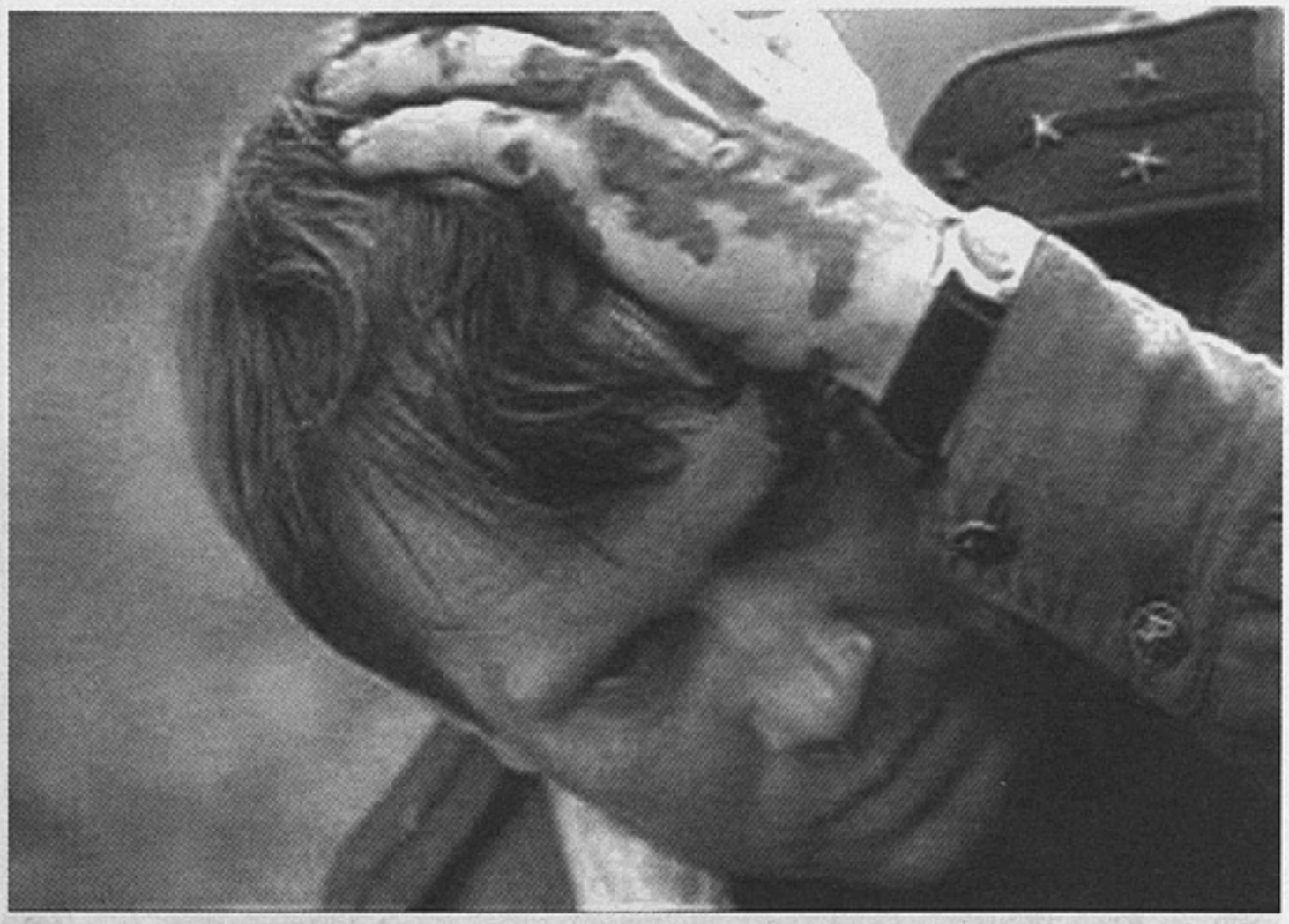
Выбирая на позицию главного российского актера именно Евгения Миронова, публика голосует за устойчивость и гарантии. Потому что Миронов — не актер откровения, порывов и «нутра». Он всегда демонстрирует именно то, чего от него ждут.

В статье шестилетней давности Татьяна Москвина упрекала Евгения Миронова в личностной инфантильности и слабости творческой воли: «податливость его личности на запросы минуты, иногда совсем уже никчемные и мелочные, может быстро размотать, да и разматывает потихоньку, капитал природных способностей»[1]. Если даже так оно и было, то сегодня, на мой взгляд, ушло. Открытость всем предложениям времени уступила место продуманности, а некоторая расплывчатость дарования сменилась определенностью.

Сегодняшний Евгений Миронов, которому этой осенью исполнится сорок лет, — безусловный профи. Его отличает достаточно отстраненный способ актерского существования — будто на расстоянии вытянутой руки. Уже сама эта закрытость, этот легкий холодок, исходящий от такого обаятельно улыбающегося Миронова, возможно, импонируют сегодняшнему зрителю и созвучны времени. Неумеренная избыточность теперь не в чести: важно дело делать, успевать, соответствовать, продумывать точные шаги — а это получается лишь при умении отсекать лишнее. К тому же публика наверняка чувствует, что в отстраненности Миронова нет позы. Это просто выражение нормальной человеческой потребности себя сохранить.

Сегодняшний Миронов имеет отчетливый вкус к деталям, к подробной проработке и, возможно, именно поэтому хорошо смотрится в сериалах, где достаточно экранного времени, чтобы он мог рассказать о своем герое все, что думает. Он все еще может быть не вполне убедительным в большой роли, если режиссер окажется не способным предложить ему действительно интересные задачи (какие предложил ему Кирилл Серебренников в спектакле МХТ «Господа Головлевы»), но никому и в голову не придет назвать его работу не-

[1] Москвина Татьяна. Струна звенит в тумане. — «Театр», 2000, № 3, с. 57.



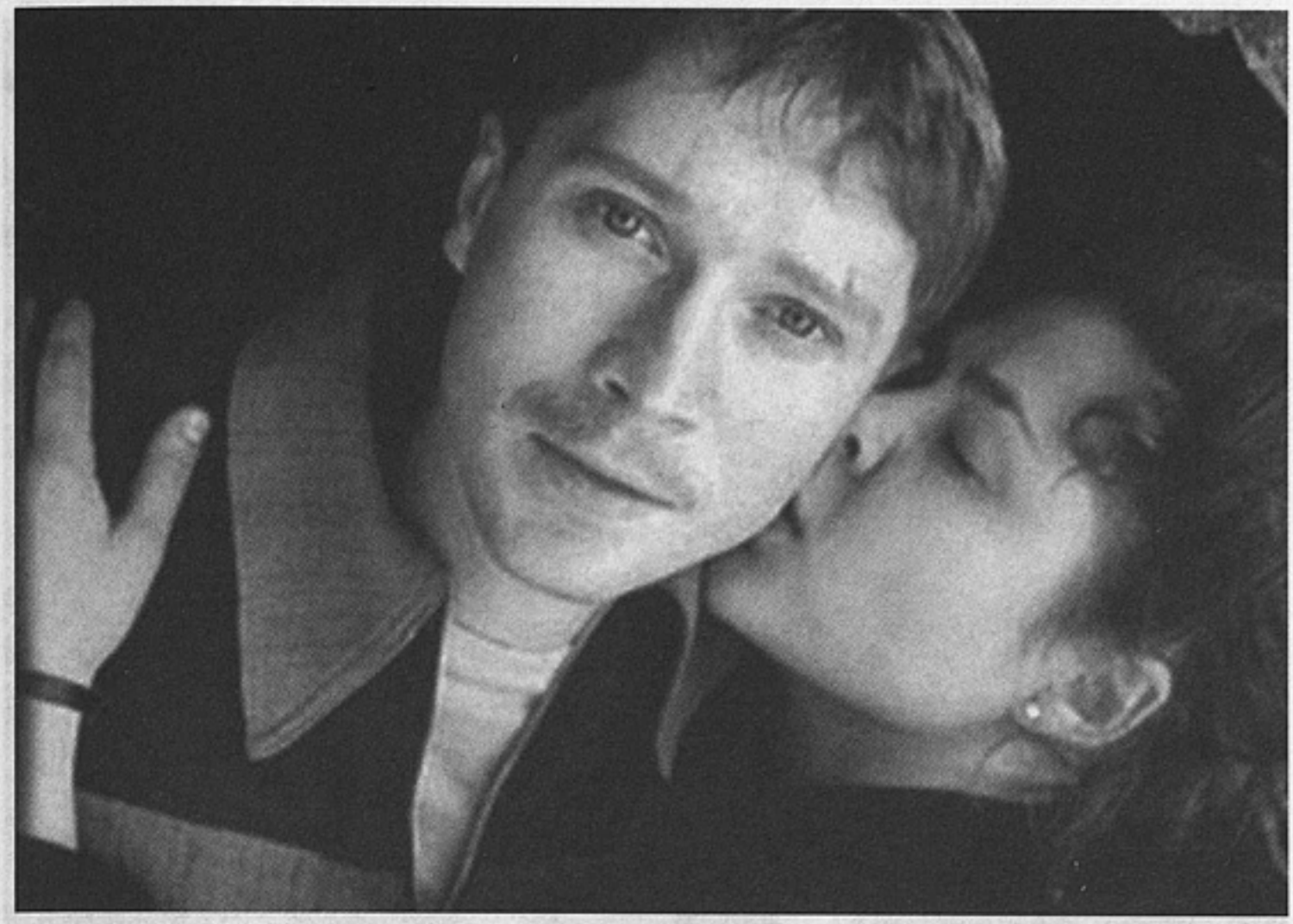
«В августе 44-го...», режиссер Михаил Пташук

удачей. Менее амбициозные сюжеты он разыгрывает безукоризненно. Вот, скажем, фильм Михаила Пташука «В августе 44-го...» — картина качественная, но на этапную не претендующая. Миронов играет здесь опытного разведчика Алехина и с выдержкой фармацевта, который готовит лекарственный препарат, отмеряет дозы информации о своем герое. Никаких излишеств — тщательно отобранные детали, точная игра. В ударной финальной сцене этой авантюрно-психологической картины, когда группа Алехина разоблачает диверсантов, Миронов играет так, будто не только его персонаж, но и он сам прекрасно знает, что нужно сказать, как посмотреть, что и когда делать в кадре, чтобы добиться успеха. В данном случае — чтобы напряженное внимание зрителя все нарастало.

Вообще, в плане техники Миронову, похоже, подвластно все. Самый универсальный из отечественных артистов среднего поколения, он, кажется, с искренним удовольствием пробует себя в разных жанрах. Он был вполне убедителен в триллере Николая Лебедева «Змеиный источник», где сыграл маньяка — школьного секретаря. Совсем недавно в боевике «Охота на пиранью» Андрея Кавуна умудрился не только показать себя тренированным и пластичным, но даже и внести в жесткую схему толику своего, индивидуального. Его сибирский пахан, хозяин тайги с зализанными белесыми волосами, привлекает внимание своим безмятежным спокойствием. Маньяку в такого рода фильмах положено быть неадекватным — и Миронов время от времени добросовестно подпускает этакий демонический, с сумасшедшинкой, хохоток. Но его персонаж не сумасшедший: он может творить какие угодно бесчинства — глаза у него остаются до странности ясными и внимательными. И это цепляет.

И в комедии положений — как, например, в спектакле по пьесе Рея Куни «№ 13», несколько лет назад поставленном Владимиром Машковым на сцене МХТ имени Чехова, — Миронов чувствует себя вполне в своей тарелке. Не сдать зачет по упражнениям в разных жанрах он способен, кажется, только в совершенно безнадежной ситуации, которую уже ничем не спасти. Именно так вышло с боевиком Егора Кончаловского «Побег», смахивающем на рассказ, что состоит из одних только назывных предложений, — в этой мертвой зоне Миронову было практически нечего играть.

Высшее проявление его актерской техничности — роль Грегора Замзы в фильме Валерия Фокина «Превращение». Рассудочный и жесткий Фокин — один из главных режиссеров в биографии Миронова. Среди нескольких ро-



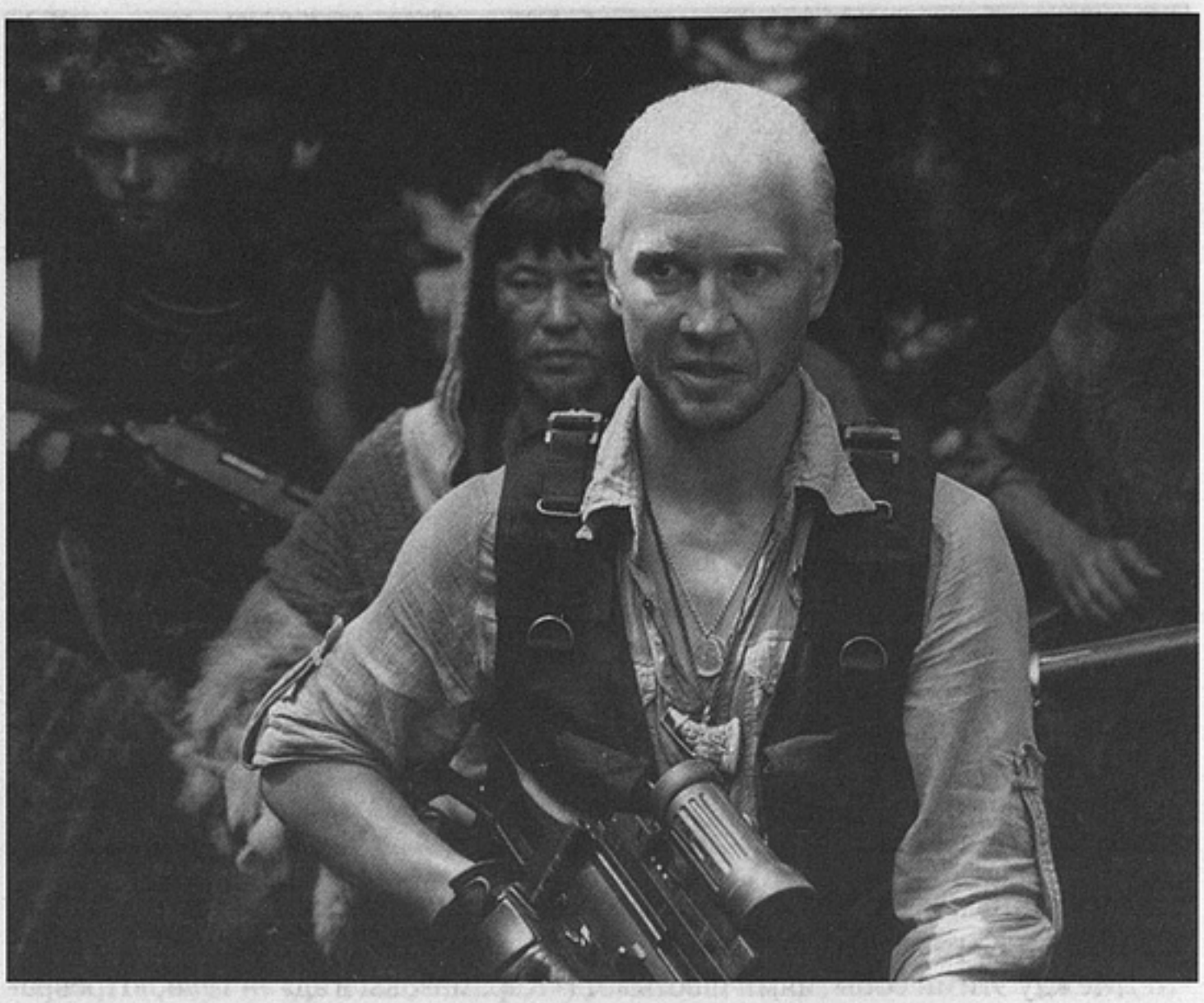
«Космос как предчувствие», режиссер Алексей Учитель

лей, сыгранных актером в этом союзе, особого внимания заслуживают две: Грегор и Иван Карамазов в спектакле «Современника» «Карамазовы и ад».

Между этими событиями шесть лет («Карамазовы и ад» — 1996, «Превращение» — 2002), и разница между ними очевидна. Брата Ивана Миронов сыграл в то время, когда его облик еще отчетливо ассоциировался с братом Алешей. Отдавая Миронову роль среднего из Карамазовых, Валерий Фокин вступал на новую территорию и шел на определенный риск — как, кажется, вообще шел на риск в этом откровенно неправильном, вызывающе несовершенном спектакле, где взвихренный текст Достоевского будто бы спорил с холодноватой схематичностью режиссерской подачи и где, как в средневековых мистериях, говорили только о главных категориях, о рае и аде. У спектакля было немало противников, но Миронов в нем был хорош: его Иван, отстраненный и лощеный, застегнутый на все пуговицы человек, на наших глазах сходил с ума от раздирающих его противоречий. Именно Иван здесь оказывался главным — не только потому, что история его метаний была вынесена режиссером в центр спектакля, но и из-за своей внутренней наполненности.

Шесть лет спустя Фокин предложил Миронову сыграть не менее драматичную роль — Грегора Замзу в экранизации новеллы Кафки «Превращение». До этого он уже ставил «Превращение» в театре с Константином Райкиным — может, поэтому ладный, продуманный фильм получился настолько лишенным риска. Внутренне территория была расчищена давно — принципиально нового взгляда на кафкианский сюжет Фокин предлагать, кажется, не собирался. На первый план вышло решение технических задач: как показать превращение? Как изобразить жука на экране, который не терпит условности? Обсуждался вариант спецэффектов а-ля «Чужие», но от него отказались, и правильно сделали, — превращение Миронов изобразил убедительно.

Это вопрос пары минут: Грегор просыпается утром в своей постели, и, разглядывая крупный план его пяток, понимаешь, что в кино этот номер не пройдет. Это же не театр, где можно выйти на сцену с табличкой «Арденский лес», и все поверят. Но вот он пошевелил пальцами ног, испуганно закопошился — и стало вдруг ясно: Грегор — действительно насекомое. Партитура его движений была разработана до мелких штрихов: будто под микроскопом нам показывали, как Грегор перебирает «лапками», как он ползает по полу и потолку и как с каждым днем все меньше в нем виден человек. Фокин в интервью рассказывал, что Миронов каждый день по нескольку часов отрабатывал пластику насекомого — результат тренировок был налицо. Что же до содер-



«Охота на пиранью», режиссер Андрей Кавун

жания, то и здесь Миронов точно расставлял акценты: его Грегор в должный час вызывал и сострадание, и отвращение. И все равно оставалось не очень приятное чувство, что создателям в этой истории все ясно до самого донышка, так что и фильм разыгран будто по нотам. Поэтому единственным неожиданным моментом роли оказывалась минута, когда у Грегора, только недавно пережившего превращение, глаза на какой-то миг вдруг становились совершенно *не*человеческими, *бес*человечными — глазами существа, к которому никакие людские понятия уже просто неприложимы.

При такой манере игры актуальной становится проблема открытого жеста, прорывов, во время которых зрителю должно стать понятно что-то очень важное и про персонажа, и про саму актерскую личность. О том, что Миронову подобные вещи даются с трудом, его учитель Олег Табаков писал еще несколько лет назад в книге «Моя настоящая жизнь»: «Миронов замечательный, почти идеальный артист, исполняющий режиссерские задания. Но в этом тоже есть своя опасность. Вот так смотришь на актерскую работу во времени и видишь одни «склейки» режиссерских заданий. Ну а где игра на радость себе? Где твой «душой исполненный полет»?»

Настоящему полету, кажется, и сегодня что-то мешает — возможно, нехватка внутренней свободы. Ведь и в молодые годы, когда Миронов играл своих славных мальчиков, в их обаятельном простодушии проскальзывал оттенок искусственности — это была скорее сымитированная, чем настоящая распахнутость миру. Но тогда этот диссонанс легко можно было и не уловить — а сегодня он бросается в глаза. Нынешнее стремление Миронова сыграть в доверчивость и открытость иной раз оборачивается суетой и самоповтором, что заметно, например, в ретродраме Алексея Учителя «Космос как предчувствие».

Способов решить эту задачу, по крайней мере, два. Первый — довести отстраненность до предельной точки, до формального жеста: не переживать, а показывать. Это замечательно почувствовал Эймунтас Някрошюс, отдавший Миронову роль Лопахина в «Вишневом саде»: в момент наивысшего накала чувств Ермолай Алексеевич вытягивается в струнку перед Раневской и поет ей народную песню, таким вот образом объясняясь в любви. В остальном

роль сыграна по всем законам психологического театра, кстати, взволнованно и тонко. Но именно этот символический жест — странный и смелый одновременно — стал одной из самых высоких ее точек, прочно врезался в память.

Другой путь — эту замкнутость отрефлексировать. Возможно, князь Мышкин в «Идиоте» Владимира Бортко стал самой убедительной из последних ролей Миронова не только потому, что в сериале оказалось достаточно места для передачи важных сюжетных линий и деталей. Ему удалось наделить своего князя такой затаенной болью, с такой деликатностью передать нюансы его межеумочного самоощущения (вовлеченность в жизнь — и отстраненность от нее, почти медиумическое понимание людей — и детское простодушие, мужество в словах и поступках — и минуты полной беспомощности), будто он и вправду рискнул приоткрыть часть своей души.

Самая же интригующая тема, связанная в последние годы с Мироновым, — то, что он играет знаковые роли Иннокентия Смоктуновского. Гамлет, князь Мышкин и Иудушка Головлев (для полного комплекта не хватает царя Федора и чеховского Иванова) — эта линия выстраивается слишком явно, чтобы ее можно было не замечать. Не исключено, что выстраивается специально: Олег Табаков, конечно же, сознательно решил выпустить новых «Головлевых» в том же самом МХТ, где еще отлично помнят знаменитый спектакль Льва Додина. И Евгений Миронов, по выражению Татьяны Москвиной, назначенный «исполняющим обязанности великого актера», видимо, должен был творчески окликнуть не кого-нибудь, а самого Иннокентия Михайловича.

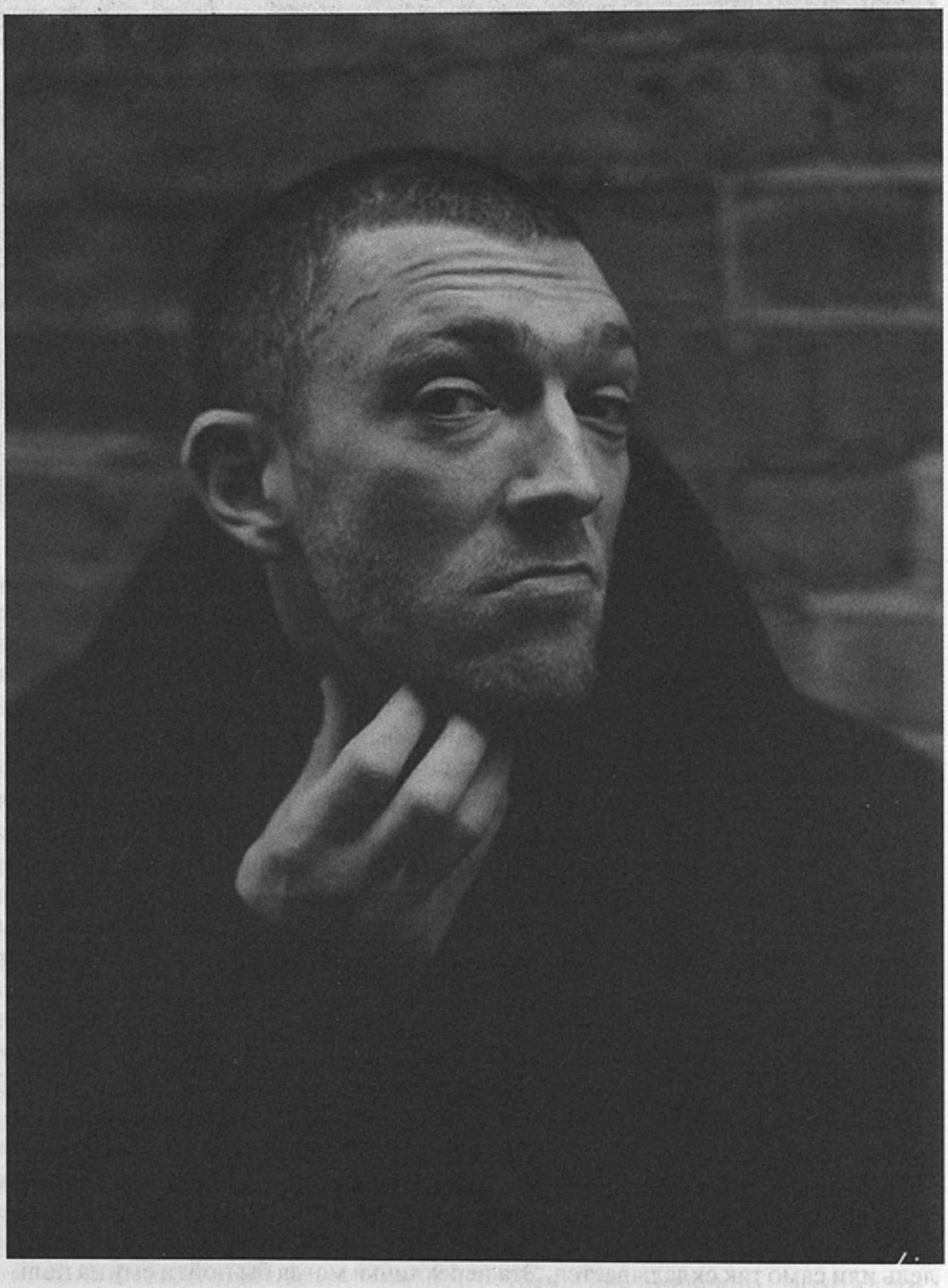
Более разных личностей, чем эти два артиста, в общем-то, трудно себе вообразить. Начиная с биографии (у Смоктуновского — полной таких драматических коллизий и поворотов, что хоть романы пиши, у Миронова — достаточно благополучной), заканчивая актерской техникой: если избыточность Смоктуновского на одном полюсе, то сдержанность Миронова — явно на другом.

Да и что касается упомянутых ролей, в случае с Мироновым все не так просто. Гамлет был признан скорее неудачей, и Порфирия Головлева не очень-то получается назвать настоящей победой. На последнем спектакле, кстати, возникает интересный эффект: сидя в зале, и правда думаешь, какой же хороший актер Миронов (это ощущение точно зафиксировано в одной из рецензий). Но потом подозрительно быстро о спектакле забываешь. Потому что, в отличие от игры Смоктуновского, который разворачивал такую партитуру взлета и падения своего Иудушки, что дух захватывало, игра Миронова здесь — как среднерусский ландшафт: все ровно да гладко. И развития, существенной разницы между Головлевым в начале и в конце спектакля по сути-то и нет.

Есть у Миронова и Смоктуновского и нечто общее: актерская амбивалентность, способность с равной убедительностью сыграть и светлую личность, и пакостную тварь. У Смоктуновского это свойство приводило к тому, что его Иудушка, случалось, вопреки всякой логике казался и исчадием ада, и благородной личностью буквально в одно и то же время. Раз попав на такой спектакль (а Смоктуновский, будучи актером откровения, играл неровно), это уже невозможно было забыть. Он казался артистом, которому законы не писаны. И на самом деле совершенно не важно, навязана Миронову эта параллель или само так складывается. Эта перекличка могла бы пойти ему на пользу. Потому что сегодня Евгений Миронов слишком хорошо помнит все, чему его учили в школе. У него практически безупречное образование. И для того чтобы стать действительно очень большим артистом, ему, кажется, не хватает самой малости — может, просто посмелее оторваться от земли.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Высокооплачиваемый аутсайдер



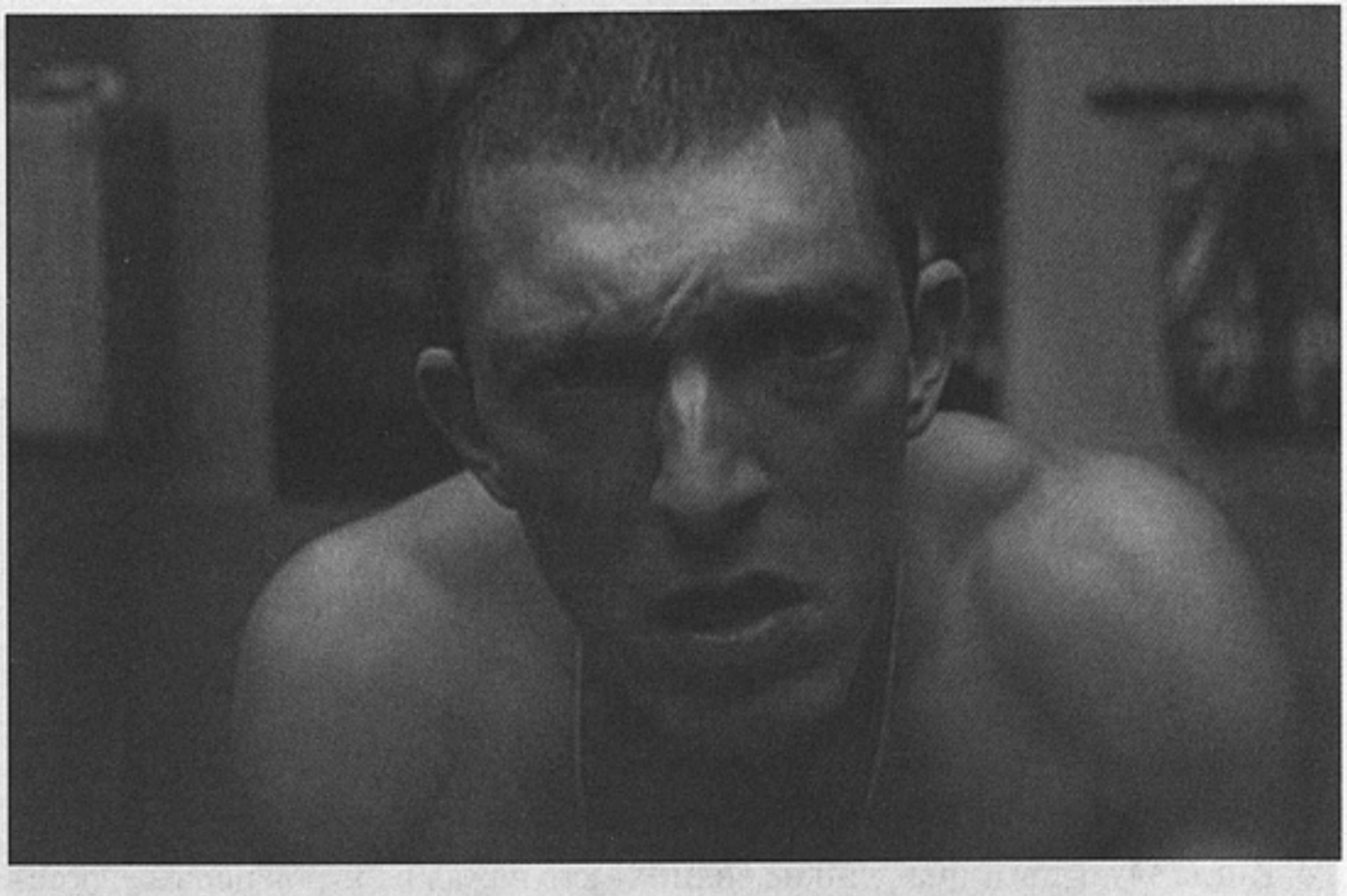
Венсан Кассель

Если за пределами Франции Венсана Касселя знают как исполнителя ролей колоритных злодеев и мужа Моники Беллуччи, то у себя на родине он — безусловная звезда. Если, конечно, звездой можно считать актера, которому не один год подряд предлагают все роли в возрастном промежутке от тридцати до сорока лет, а он упорно выбирает «кино не для всех» — слегка странноватое, часто эпатажное и очень часто обращенное к проблемам городского гетто. «Высокооплачиваемый аутсайдер» — так определяет свой статус он сам. «Венсан — это Париж» — так видит суть его образов Моника Беллуччи; ее

мысль по-женски парадоксальна и точна. Современный Париж — это космополитичный мегаполис, сочетающий разноцветье рас, национальностей, обычаев, индивидуумов. Кассель, сын француза-протестанта и матери-еврейки, выпускник католической школы и обитатель мусульманского квартала, живет с ним в унисон. Его Париж — город, где неуловимо сложно уживаются тысячи чужеродных частиц, броуновское движение, которое искрит напряжением едва скрытого конфликта. Неудивительно, что его актерская слава началась с роли городского аутсайдера в фильме, созданном его другом и альтер эго Матье Кассовицем: «Ненависть» (1995) рассказывала о бунте нескольких парней с разным цветом кожи против полицейского произвола.

Культовый теперь фильм родился из строчки полицейского отчета, в котором сообщалось, что офицер полиции 18-го округа застрелил молодого иммигранта. Черно-белая картина, снятая в строгой манере документа, — это двадцать четыре часа из жизни трех друзей с парижской окраины, чей товарищ тяжело ранен полицейским. Для героя Касселя, импульсивного еврея Винса, обладающего мускулатурой боксера и духом бойца, эти двадцать четыре часа оказываются последними — стремясь отомстить за друга, он погибает сам. Финал картины драматичен: подчиняясь обстоятельствам, его друг, до последнего надеявшийся избежать кровопролития, целится в полицейского. Когда звучит выстрел, лиц не видно — кто нажал на курок первым, остается неизвестным. В картине не было прямолинейного морализаторства, она захватывала больной энергетикой социальной резервации с ее бедностью, злостью, отчаянием и желанием прижиться и стать своими в чужом для них городе. Речь шла не о плохих полицейских и не о хороших обитателях гетто, скорее — о тупике обоюдных насилия и жестокости, чреватом конфликтами, последствий и масштабов которых никто не может предположить. Социальная проблема, переведенная на язык искусства, вызвала эмоциональный отклик и получила шумное признание. Фильм удостоился специального просмотра, устроенного для французского правительства. В 1996 году в Канне ему присудили приз за лучшую режиссуру и назвали манифестом нового поколения французского кино. Кассель, сыгравший брутального героя, удивил всех тем, что расчувствовался без меры — в разговорах с журналистами он не смог сдерживать слезы. Даже теперь, спустя десять лет, ему то и дело приходится отвечать на вопрос, что было причиной столь откровенной эмоциональности. «Когда видишь, что твоя работа дает результаты, это выбивает тебя из колеи», — объясняет он, имея в виду, что дорога к признанию была для него трудной. И, как ни странно это произносить по отношению к актеру, которому не было тогда тридцати, очень долгой — ведь свое первое представление он дал, когда ему было тринадцать.

Его сценой тогда была улица, где энергичный спортивный подросток танцевал хип-хоп. В этом было много полудетского бунтарства: сын известных и благополучных родителей (его отец Жан-Пьер Кассель — звезда французских легких комедий, мать — известная журналистка) доказывал свое право на самостоятельность, буквально поселившись на улицах бедных городских кварталов. Карьера рэпера ему не удалась — уличные зеваки, перед которыми он демонстрировал свое искусство, были в лучшем случае равнодушны, в худшем — агрессивны. По признанию актера, именно эти первые неудачи заставили его задуматься над механизмом актерской профессии, о которой он всегда мечтал, и лихорадочно искать способ увлечь зрителя собственной игрой. Чем он только ни занимался, стремясь сделать свое тело и психику совершенным инструментом! В семнадцать лет, пренебрегши советом родителей сначала получить степень бакалавра и только потом заниматься чем душе угодно, он поступил в цирковую школу, где четыре года прилежно занимался акробатикой и клоунадой; одновременно он брал уроки пения и драматического искусства. Едва получив в цирковом училище кое-какие навыки, он уже организовал собственную мини-труппу под названием «Свингующие мопеды», сменил рэп на джаз и снова вышел на улицу. В программу его выступлений входили рискованные трюки со стульями и лестницей, ме-



«Ненависть», режиссер Матье Кассовиц

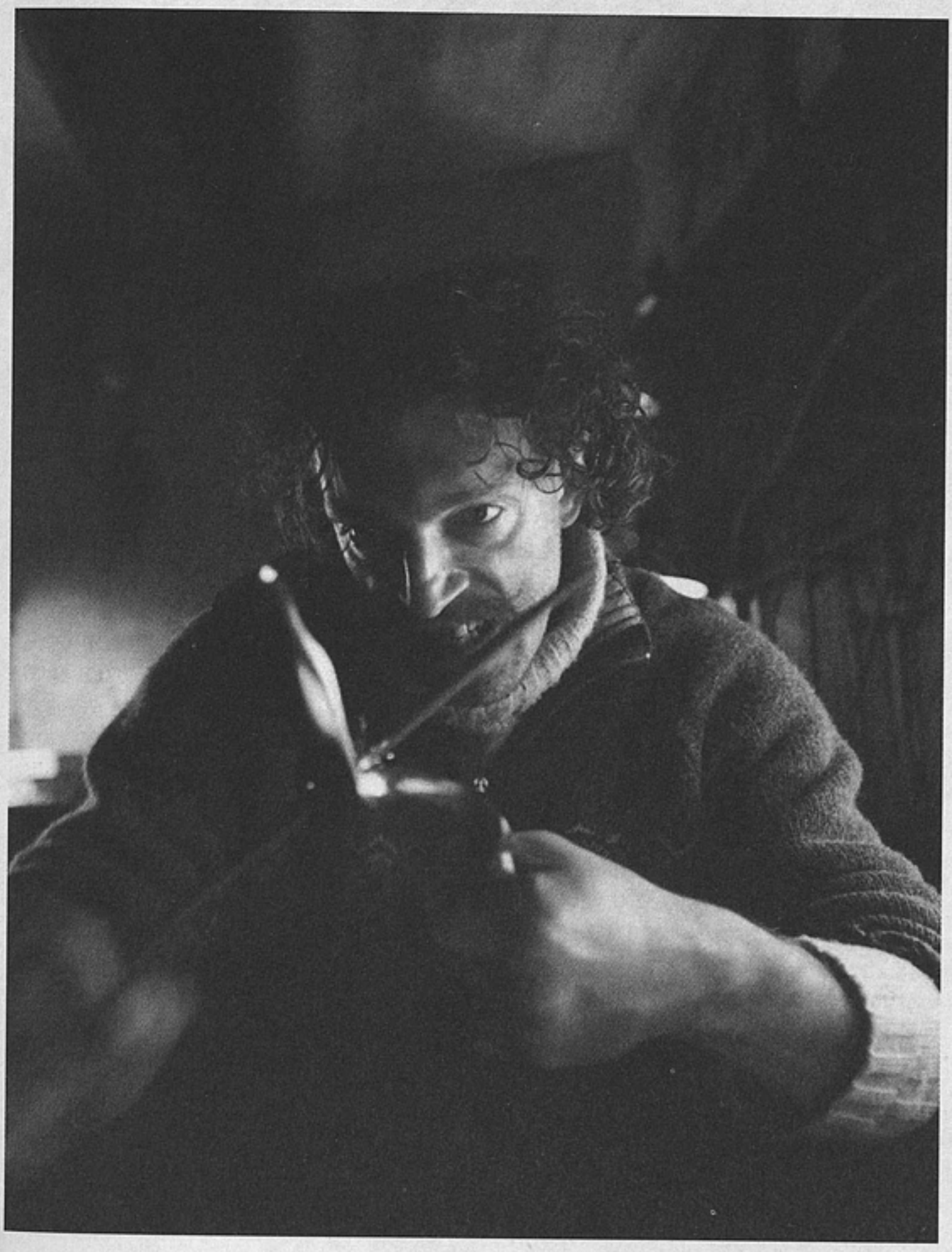
тание тортов, комические падения и оглушительные пощечины. Зеваки по-прежнему не спешили аплодировать, и он научился быть благодарным хотя бы за то, что по его адресу не отпускали обидных шуточек и не принимались издевательски передразнивать в ответ — бывало и такое. «Это было очень трудно — перекрывать равнодушие и начинать сначала». Потом, лет в двадцать, он перебрался за океан, посещал в качестве вольнослушателя актерские курсы в Нью-Йорке и вел жизнь полунищего иммигранта.

Вернувшись, служил в театре и сыграл свои первые роли в кино. Как оказалось, он прилежно заучил уроки, полученные в актерской школе: мучительно раздумывал над образом, стремился выстроить характер, найти логические обоснования каждому жесту. Пока наконец не понял, что это не для него; ему не надо понимать, чтобы делать, напротив — надо делать, чтобы понять. Как в цирке — тренированное тело подскажет единственно верное движение, в то время как размышление только парализует его. О Касселе чаще всего говорят как о чрезвычайно одаренном интуитивном актере, который все делает играючи. Между тем то, что сейчас кажется необыкновенной легкостью, счастливым даром импровизации, — плод осознанного и ежедневного труда, культивирования спонтанности и органичности. В его понимании удел актера — балансировать на грани мудрости зрелого человека и непосредственности ребенка, рождая образ где-то на стыке этих двух полюсов человеческой натуры. Поначалу это называли просто трюкачеством и дуракаваляниием, не принимая его всерьез. «Ненависть» все расставила по своим местам.

Успех картины освободил его от многих комплексов и сомнений. Кассель наконец позволил себе ступить на территорию своего отца и сыграть благополучных молодых парижан, представителей среднего класса и — о, ужас! — романтичных любовников. Одну за другой он исполнил роли архитектора Брюно в картине Кристин Паскаль «Техника супружеской измены» и благополучного клерка Макса в фильме Жиля Мимуни «Квартира» (обе 1996). Фильм Мимуни знаменит еще и тем, что стал дебютом во французском кино Моники Беллуччи. Говорят, он состоялся не без участия Касселя; красавицу он заметил еще в маленькой роли обольстительной вампирши в «Дракуле» Копполы, и потом, имея право голоса, настоял, что именно она будет его партнершей. По его признанию, Моника казалась ему идеальной женщиной — реинкарнацией итальянок киноклассики, героинь «Ночи» и «Затмения» Антониони. Ни к чему не обязывающие отношения, начавшиеся на съемочной площадке, переросли в роман и многолетний брак. У актеров родилась дочка Дева. И они создали не менее десятка совместных работ. Последнее — примечательный факт. Однажды неполиткорректный француз выразился в том

смысле, что чем больше он работает, тем меньше ценит актерские способности слабой половины человечества. Однако ему довелось работать с двумя женщинами, красота которых не уступает их таланту и человеческой одухотворенности. Одна из них — Николь Кидман. Другая — его жена.

За десять лет в коллекции сыгранных им типичных горожан появились виртуозно сделанные экземпляры; если в Брюно или Максе было много иронии, обаяния и раскованности самого актера, его герой из фильма Жака Одиара «Читай по губам» (2001) был сделан от противного, из всего того, чего в исполнителе нет. Поль, вчерашний заключенный, которого наняла к себе в помощники служащая крупной фирмы, был недалеким, необразованным и необаятельным представителем социального дна. Фокус заключался в том, что возникшие в самом финале теплота и привязанность между героями, блеск в глазах и порывистость движений любовников, вдруг преобразившихся, как бы срывали пелену обыденности с двух заурядных и несчастливых персонажей. «Ты всегда лучше, когда играешь другого», — сказал ему Одиар, когда они приступали к работе над фильмом, и посоветовал подсмотреть своего героя на ближайшей помойке — среди бомжей. Что он и сделал — для него самого нет большего удовольствия, чем потом наблюдать за своим экранным героем со



«Шайтан», режиссер Ким Шапирон

«Необратимость», режиссер Гаспар Ноэ

стороны, как за другим человеком. Поля небезосновательно считают одной из лучших его ролей. Самый дорогой комплимент для Касселя — услышать, как о его герое говорят: «Я знаю того парня, которого ты сыграл». Чаще, чем к Полю, эти слова относят только к его герою из «Ненависти».

В юности Кассель часто играл весьма затейливых персонажей, включая представителей сексуальных меньшинств, демонов в человеческом и нечеловеческом обличье и просто карикатурных злодеев — как он говорит, из страха быть похожим на отца или быть поверхностным; эксплуатируя самые странные части своего естества, он стремился доказать себе, что способен быть хорошим актером. Он играет этих персонажей и сейчас — правда, больше по обстоятельствам, чем из актерского интереса. В эпатажной ленте Гаспара Ноэ «Необратимость» (2002) и трэш-комедии «Шайтан» (2006) Кима Шапирона он сыграл, чтобы поддержать своих друзей и единомышленников; все они выходцы из одной среды — городского андерграунда. На роль демонического персонажа в «Братстве волка» (2001), как, кстати, и полицейского в «Багровых реках» (2000), он согласился из патриотических соображений — обе картины были крупнобюджетными постановками, рассчитанными на мировой прокат. Русского негодяя в «Именинице» (2001) он сыграл ради Матье Кассовица, которому очень хотелось поработать в Голливуде; участие Кассовица было условием его согласия на роль. Что же касается голливудских хитов «Двенадцать друзей Оушена» и «Цена измены», то кто же отказывается от мировой известности и голливудских гонораров? Хотя, в сущности, для него эти «персонажи для кунсткамеры» — уже вчерашний день. «Самое сложное в актерстве — это простота, — говорит он теперь. — И она привлекает меня все больше. Я чувствую, что с возрастом приходит умение работать с очень тонкими, личными свойствами натуры, и я получаю от этого кайф». Его Париж теперь населен другими героями — во всяком случае, и другими тоже — без определенной этнической и социальной принадлежности, просто горожанами, в которых он умеет открыть вечное и главное, обычно ускользающее в повседневной суете, — любовь, привязанность и уязвимость. Вероятно, метафора Беллуччи по-прежнему точна: «Венсан — это Париж». Просто теперь ему сорок.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

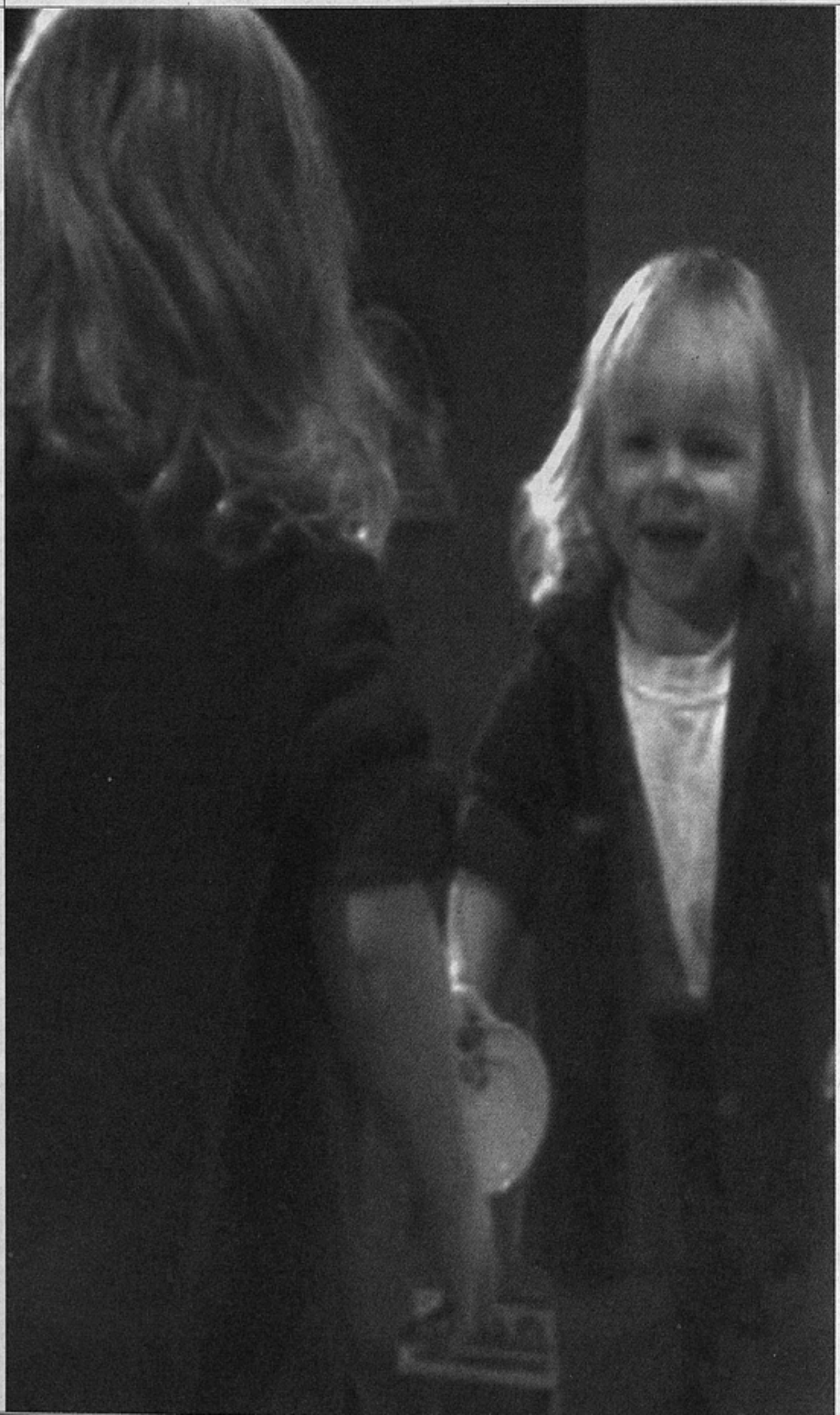
Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9



«Свято», режиссер Виктор Косаковский

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Снято. И всё

НИОН-2006

Дурное это дело, если решение фестивального жюри и есть центральное событие фестиваля.

Но главный «драматург» конкурса фестиваля «Образы реальности» (Visions du Réel) в швейцарском Нионе, директор Жан Перре, задал в этом году такой, извините, дискурс, что и зрители, и жюри рисковали, что называется, не разобраться без пол-литра.

В конкурсе оказалось, например, следующее: какие-то фрагменты «видеопроекта библиотек государства Израиль», заснятый на видео минималистский спектакль (об этих чудесах ниже), отчаянный видеоарт, воспроизведенная немецким характерным актером-звездой Манфредом Цапаткой лекция, прочитанная в Гамбурге идеологом мусульманского фундаментализма... наряду с настоящими документальными почти шедеврами. Кроме того, в нионской программе этого года громыхнули два концептуальных «внеконкурса»: «Все обо мне?» (All About Me?), программа автобиографических или автохроникальных фильмов и «Вымыслы реальности» (Fictions du Réel), кино, отмеченное бóльшим, с точки зрения программера, взаимодействием игрового и неигрового элементов, чем это обычно принято. Причем в последнюю вошли, в общем-то, нормальные игровые фильмы (вплоть до «Солнца» Александра Сокурова). Когда же я задала Жану Перре вопрос, что эта за идея такая — в программу фестиваля документального кино включать полдесятка полнометражных игровых фильмов, ответ был эстетически жестким: «А наш фестиваль вовсе не называется «Фестивалем документального кино. Он называется «Образы реальности».

Вот беда-то. Из соседства двух приведенных программ проглядывает вопрос, видимо, мучающий Жана Перре, лучшего европейского теоретика неигрового кинематографа: не является ли «я» — авторов, персонажей — невольной игрой, вымыслом, словом, «образом»? Не являюсь ли я игрой — случая, судьбы, природы? Но главное — не играю ли я себя и не играет ли себя (не надувает ли меня как автора) сама реальность? Можно ли ее запечатлеть-передать через документальный фильм? Какова допустимая мера авторства? Не лучше ли ее увеличить, чтобы подчеркнуть это авторство, чтобы никто уж и не принимал фильм за подлинность бытия?

И вообще мне показалось, что Перре как действительно крупный теоретик стремится в неигровом кино к тому, чтобы «от Японии до Англии сияла родина моя» — чтобы была создана зона этакого общего кино-видео-сгеative-art-искусства... Вот сколь причудливые формы принимает левый интеллектуализм — вплоть до киноведческого троцкизма в сфере документалистики...

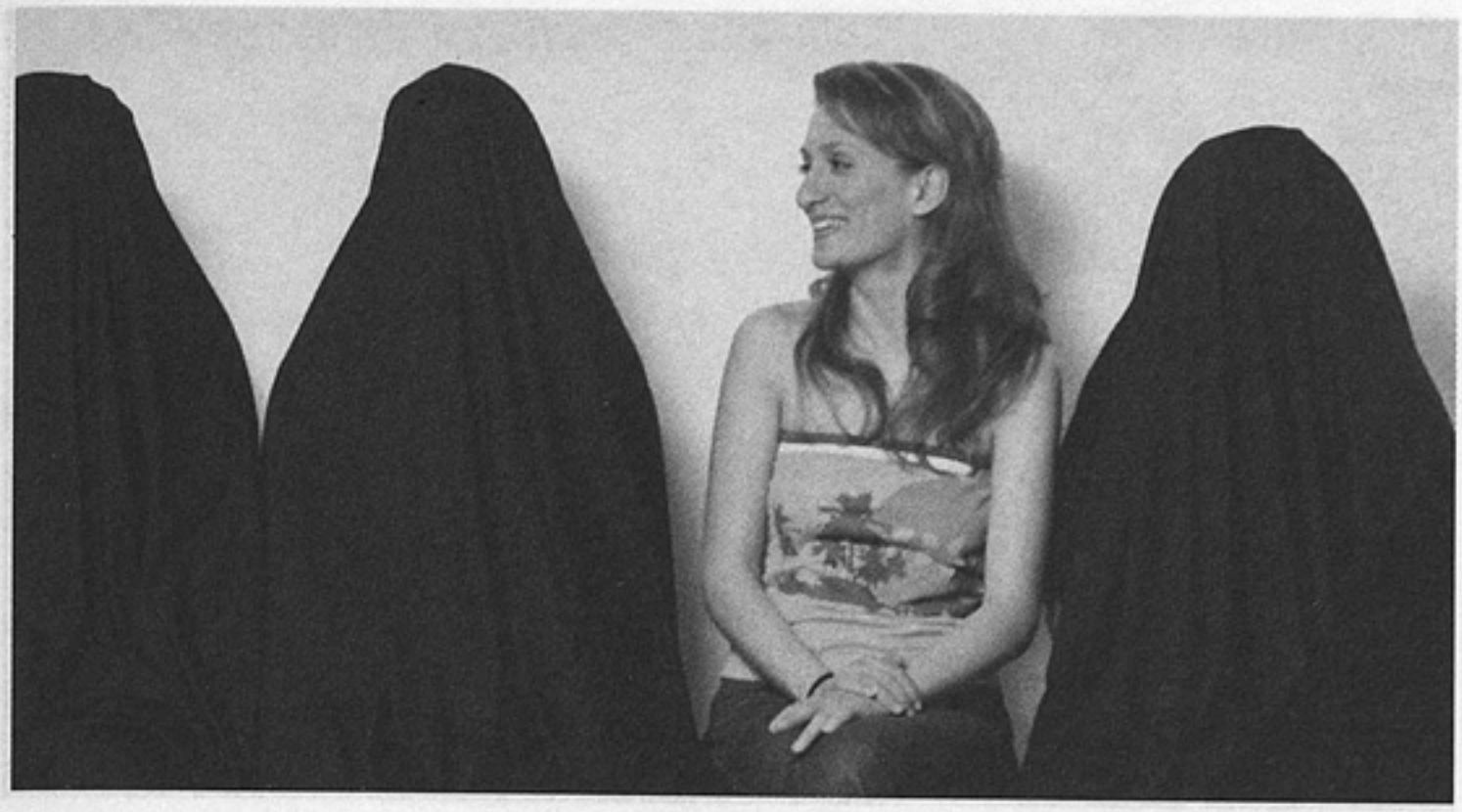
«Первые шаги», режиссер Анат Эвен

Короче, Жан Перре многократно пересекал границу между игрой и подлинностью, между подлинностью и мастерством. Но сама эта задача — обнаружить границу — для титана, да и для него принципиально не решаемая. Тутто пришло на помощь жюри. Оно приняло радикальное решение. Главные призы достались фильмам, находящимся явно вне рамок документального киноискусства, как бы широко мы ни привыкли понимать этот двусмысленный термин. Жюри сместило центр тяжести предъявленных произведений от их содержания, смысла и значения к факту их предъявления под видовым обозначением «фильм».

Итак, два главных приза достались «Первым шагам» (Preliminaries) израильтянки Анат Эвен и «Удару» (Der Kick) немца Андреса Файеля.

«Первые шаги» — это, по преимуществу, художественное чтение. Живой классик израильской литературы С.Изхар (Изхар Смиланский) читает с экрана свой, по всей видимости, упоительный текст — роман «Первые шаги». Он читает его в кадре зрителю фильма, но еще и с экрана телевизора зрителям-слушателям «внутри» фильма. Роман рассказывает об одном дне одной семьи в эпоху зарождения государства Израиль. На периферии чтения — «хроника строительства» государства израильского и современные хроникальные съемки. Если честно, непрофессиональные и довольно «мусорные». Идея принадлежит Министерству библиотек Израиля. Это проект по запечатлению на видеопленку крупных израильских писателей, читающих свои книги, и распространению материалов по библиотекам страны. Концептуально текстовым кинопроизведением этот фрагмент библиотечного проекта стал просто потому, что режиссер прислала его в Нион, как тысячи режиссеров присылают для фестивальной селекции свои фильмы. Факт посылки и последующего отбора в конкурс и сделал его... фильмом. И зрителю предстояло теперь вчитать неистовую эстетическую новизну в простодушие пассионариев библиотечного дела...

«Удар». В июле 2002 года три несовершеннолетних оболтуса в провинциальном немецком городке, надувшись пива, забили до смерти четвертого. Состоялся судебный процесс, имевший общественный резонанс по всей Германии. Режиссер Файель хотел рассказать об этой трагедии (он уже сделал однажды фильм об общественно значимом для его страны убийстве: это была «Германия — черный ящик», награжденная впоследствии призом Европейской киноакадемии как лучшая документальная лента). Однако «герои» охотно шли на разговоры с ним и сценаристом, но напрочь отказывались сниматься. Тогда Файель нашел поистине блестящий выход: была написана документальная пьеса, состоявшая из монологов убийц, их родителей и участников судебного разбирательства. Что, вы думаете, произошло дальше? Этот «театр.doc» был разыгран в минималистском интерьере недействующей фабрики двумя



«Семья изгнанников», режиссер Араш

актерами, мужчиной и женщиной, снят Файелем на пленку и стал... — правильно! — фильмом. Который почему-то провозгласили документальным. Желание авторов постичь природу безмотивного и жестокого убийства в благополучном с виду обществе очень похвально, но зачем стулья ломать — называть все это кино? Да еще и документальным?

Вопрос далеко не риторический. Это нужно называть фильмом, чтобы оставить в зоне искусства. Да, нефигуративного, как супрематизм с лучизмом, но все же искусства. Современного искусства. Актуального.

По-моему, своим решением (хоть от него и повеяло отчаянием) нионское жюри просто попыталось ознаменовать выход документального кинематографа на рубежи собственного «актуального искусства».

Ведь раньше, в эпоху «фигуративного» документального кино, как было? Считалось, что если о чем-то или о ком-то снимается фильм, то сам этот факт гарантирует: снимаемое явление, персонажи имеют исключительное значение, объект съемки, значит, имеет смысл и вес. Но потом появилась видеокамера. Видеокамера — с ее доступностью, легкостью, с даруемой ею возможностью неограниченной съемки, с ее в конце концов приученностью: она ведь ручная не только потому, что теперь подчас крошка-невеличка. И видеокамера девальвировала акт съемки, лишила его сакральности «означения». И то, что мы ныне все чаще видим на экране, — просто *снятое* и нечего в него вчитывать духовные или рациональные смыслы. Снятое. И всё.

Вал этого снятого заставил меня, например, иначе взглянуть даже на фильмы Фредерика Вайзмана, безусловного, как мне казалось, классика американского «прямого кино» (direct cinema). Увиденный мною вновь на ММКФ в этом году его «Белфаст, штат Мэн» (программа документального кино «Свободная мысль») оказался фильмом про то, как делают картофельные котлеты, извлекают вшей из волосяного покрова, болтают ни о чем в барах... Нет, я не говорю, что до полного торжества видео я могла смотреть четырехчасовые эпопеи, например, о том, как работает американский собес или как устроена американская психбольница. Но тогда я хотя бы считала, что это фильмы про то, как устроена и как работает Америка. А теперь я вижу — это кино про свой же хронометраж. Нагон метража, когда пафос и значение можно вчитать просто потому, что иначе ты дурак — чего четыре часа на этой скучище бездраматургийной сидел?

Но это, конечно, экстремистская транскрипция вайзмановского кинематографа. Теперь я понимаю, что «фильм» — просто не совсем точный термин в приложении к «сверхпрямому кино» Вайзмана. Куда точнее — непрямая трансляция. Вайзман всегда снимал, как работает система (любая система — от собеса или сообщества из небольшого городка до «Гранд-Опера»), не потакал требованиям драматургии, не создавал сюжет и образ, а вел из этой

«Удар», режиссер Андрес Файель

системы трансляцию. А трансляция в экранном варианте оказывалась, понятное дело, непрямой.

С окончательным приручением видеокамеры из документалистики начал исчезать даже трансляционный смысл.

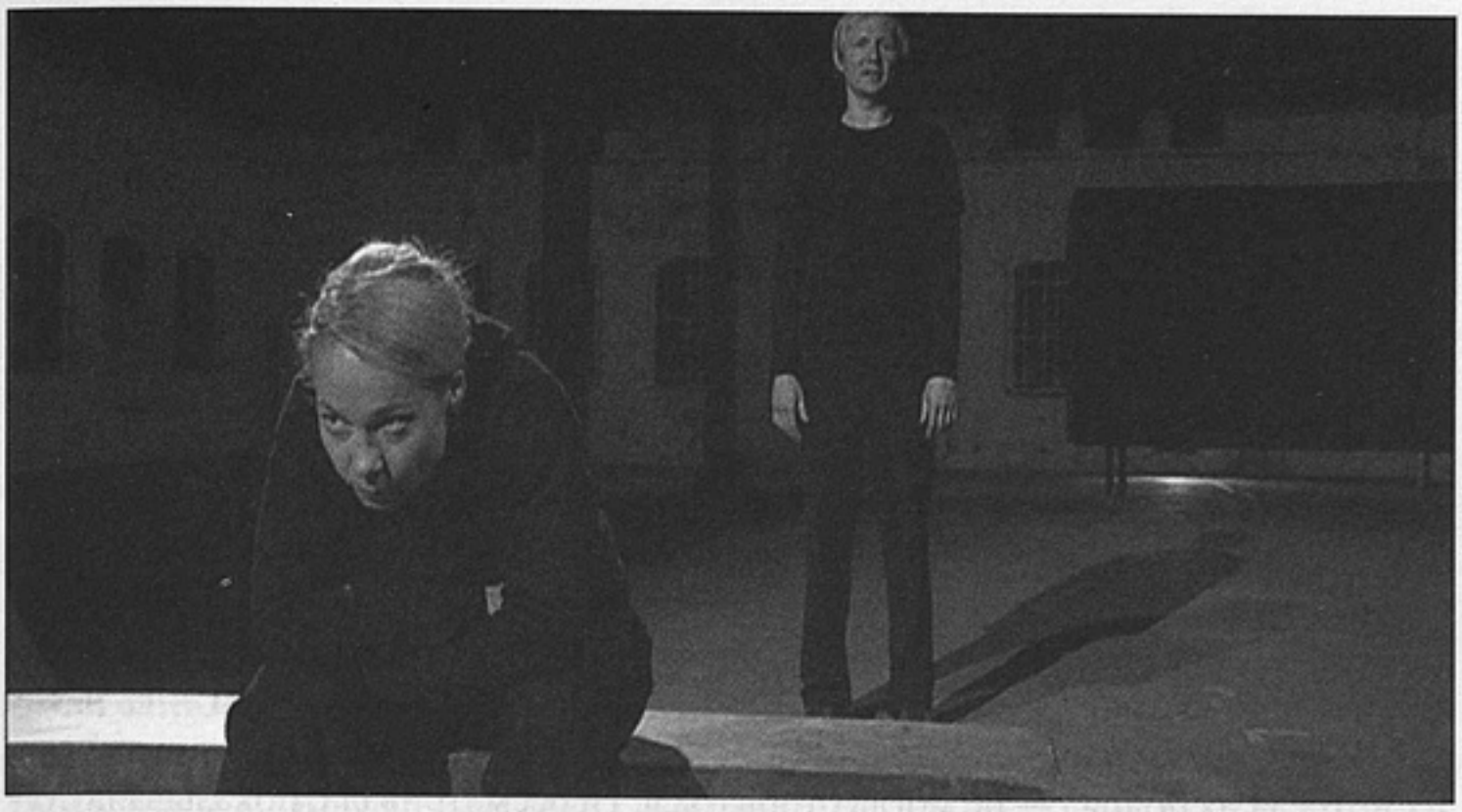
Актуальными стали произведения, *предъявляемые* как фильм.

Я переживаю этот факт как драму. Потому что после оглашения решения нионского жюри все никак не могла понять: как можно было не оценить фильм «Семья изгнанников» (Exile Family Movie) австрийца иранского происхождения Араша. Ведь раз в десять лет случается кино с такими подлинными переживаниями, с такими неподдельно драматическими ситуациями, с такими правдивыми человеческими реакциями! Это фильм о большой семье самого режиссера, рассеянной исламской революцией, разделенной на тех, кто в Австрии, тех, кто в Америке, и тех, кто остался в Иране. Они редко, очень редко виделись, но вот однажды решили встретиться, объединиться, как когда-то. И они собираются в Мекке, вроде бы приехали на хадж... Они все — мужья, жены, сестры, братья, дочки, сыновья, бабушки, девери, шурины, золовки. Гостиничный номер, голос муэдзина, возмущение интеллигентной сестрички режиссера, выпускницы австрийского университета, мусульманской униженностью женщин, слезы тети по имени Мотти... Фильм делался в общей сложности пятнадцать лет, режиссер начал его снимать еще на примитивную VHS-камеру, за этими съемками — старыми и новыми, австрийскими, американскими и аравийскими, с еще живым дедушкой и с тетей, когда-то приехавшей из Ирана всего на два дня, — горечь, годы, тоска по родине, родным и родному...

Но жюри решило оставить фильм Араша без награды, потому что мастерство и вдохновенье, весь этот «пойетизм» — в прошлом. Путь новой документалистики — предъявление, а не создание. Фильмом становится не то, что сделано, а то, что явлено публике. Запечатленное делает произведением публичность показа.

На таком фоне понятна холодность нионского жюри и к фильму «Свято» Виктора Косаковского. Надеюсь, в одном из номеров «Искусство кино» осветит его подробнее, а пока... А пока я так и вижу членов жюри, гневно отвергающих «Свято». Неповторимый, уникальный момент из жизни человека, момент обретения реально экзистенциального опыта оказался явно не к месту. Потому что оценивается — и вообще значение имеет — вовсе не то, что происходит в кадре, и не режиссура, и не образ. Чем очевиднее несущественность, второстепенность внутри, тем ценнее рамка — акт запечатления, фильмирования.

Так и делается «актуальное искусство». Одно из свойств которого — известная автономность факта предъявления, когда акт демонстрации становится существеннее демонстрируемого.



«Удар», режиссер Андрес Файель

Иными словами, присобачь к съемке дня рождения моей кузины титры и поставь в программу да хоть Ниона — это будет полноценный конкурентоспособный фильм.

Тем более что и в нашем неигровом кино идут те же процессы. И не в том ли коренится секрет запредельного успеха фильма «Девочки» юной Валерии Гай-Германики из режиссерской мастерской Марины Разбежкиной, открытой АНО «Интерньюс»? С виду — скучнейшее наблюдение за скучнейшими подростками, отличающееся от фильмиков про лемурчиков канала Animal Planet только production value, то есть вложенными в производство деньгами, что сказывается на изображении, звуке, методах съемки и качестве монтажа. Понятно, лемурчики в этом смысле качественнее. Да и обаятельнее, если честно: почему-то за медлительными лемурчиками наблюдать интереснее, чем за очень живыми девочками из «Девочек». Однако обласкана картина всесторонне, вплоть до того, что была отобрана представителями Канна для демонстрации в рамках Дня российского кино. Не в том ли дело, что бестолковая толкотня бессмысленных героинь по улицам, по жизни и видеопленке обрела некоторое значение просто потому, что была предъявлена в виде фильма?

«Девочки» — лишь пример явления, его образцов уже без счета. Это актуальное ныне документальное кино являет собой какое-то трэш-шапито (отдельная благодарность русским хип-хоперам за подаренный термин): в нем весь вечер на арене уроды, кажущиеся в процессе фильма-выступления еще бестолковее и противнее, чем их сотворили природа и социум. А их ценность, социологическая типичность или личностное своеобразие — только в факте их предъявленности публике. Рискну кощунствовать, но это неприятная черта — «означение» за счет представления в формате худакта — свойственна и такому новаторскому проекту, как «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных» режиссера Александра Расторгуева и продюсера Виталия Манского. А что, если, не дай бог, в этом и состоит его новаторство?..

Разумеется, писатель Изхар, артист Цапатка и явно одаренные и профсостоятельные театральные актеры из «Удара» — не персонажи из трэш-шапито. Но не слишком ли большое значение придается тому ничтожному, по сути, факту, что они сняты и обрамлены титрами названия и «над фильмом работали»?

Титры делают новое документальное кино, как короля — свита.

Но ведь никакие титры не помогут сделать ножку маленькой, душу — большой, а сердце – справедливым... Даже кавычек ставить не буду. Все же и так знают, что это цитата из одного очень большого новатора. Который поражал новизной, даже когда рассказывал про очень старенькую Золушку.

НАТАЛЬЯ РЯЗАНЦЕВА

Кто помнит чудное мгновенье?

Этот сериал, а точнее — восемь документальных фильмов по двадцать шесть минут — показывали по телевизору. В дневное время по каналу «Культура», понемногу, по одной серии в день, то есть их почти никто не видел. И я бы не увидела, если бы не была знакома с авторами, в первую очередь с автором сценария Марией Сапрыкиной. Сериал вышел под общим названием — «8 историй о любви и нелюбви». Но у каждой истории есть свое отдельное название. Я смотрела их подряд — не могла оторваться. Пересматривала, показывала студентам и знакомым. Испытала сладкое щемящее чувство возвращения на родину. Поняла: до чего же я соскучилась по людям. В игровом нашем (и не нашем) заигравшемся кино их, похоже, напрочь отменили — живых, настоящих, теперешних людей с ежедневными заботами, не бандитскими, не ментовскими, без «разборок» и пистолетов, без «авторитетов» и прочих маньяков и олигархов. А они, однако, живут, как будто и знать не знают про все эти игрища. И в документальном кино зрителю иногда случается побывать в России «с человеческим лицом». Вот в Торжке, например. Помните, еще при соцреализме пели: «Снятся людям иногда голубые города...» Только без этого эстрадного придыхания, неповторимыми человеческими голосами, без авторских пояснений и дикторских текстов — люди сами о себе охотно расскажут.

Этот цикл делали разные режиссеры — все женщины — под общим руководством Марины Разбежкиной. Двух из них — Жанну Соколову и Алену Полунину — я знала по прежним удачным работам на Высших режиссерских курсах. Но отложим разговор о профессиональных умениях и «отдельных просчетах». Никакого такого режиссерского «авторского почерка» я не заметила, и это, на мой взгляд, высшая похвала документалисту. Зато я заметила и запомнила всех персонажей, про которых эти фильмы сняты. И город Торжок, неказистый по-зимнему, но пахнущий чем-то родным и детским, как «Грачи прилетели» Саврасова (впрочем, у Саврасова — Москва, но пахнет Торжком).

Я никогда не бывала в Торжке, но помню — это веселое слово как-то связано с «веселым именем» — Пушкин. «Котлет отведать у Пожарского в Торжке» кому-то он пожелал. В местном музее экскурсовод объяснит, что не-

---

«8 историй о любви и нелюбви»

«История первая. Мальчик и Девочка». Автор сценария Мария Сапрыкина. Режиссер Алена Полунина. Оператор Алексей Арсентьев

«История вторая. Семья». Автор сценария Мария Сапрыкина. Режиссер Жанна Соколова. Оператор Иван Купцов

«История третья. 5-я остановка». Автор сценария Мария Сапрыкина. Режиссер Алена Полунина. Оператор Алексей Арсентьев

«История четвертая. Татьянин день». Автор сценария Мария Сапрыкина. Режиссер Жанна Соколова. Оператор Иван Купцов

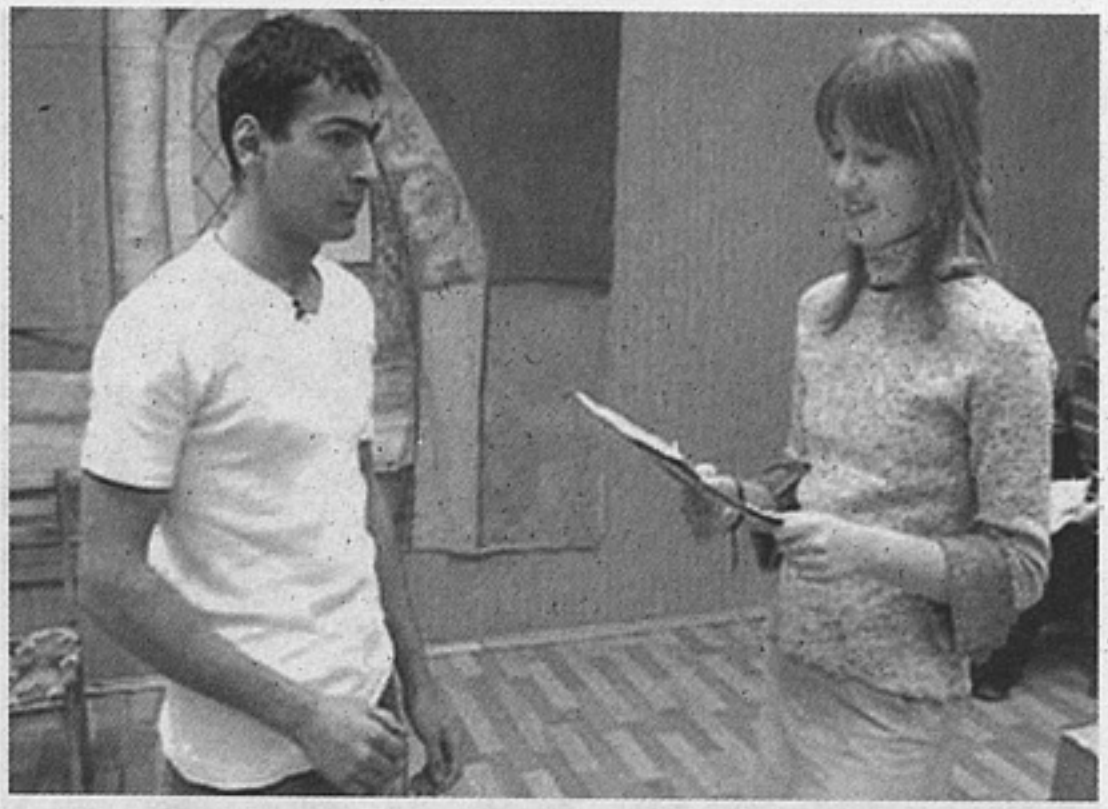
«История пятая. Веселовы». Автор сценария Мария Сапрыкина. Режиссер Лариса Бочарова. Оператор Алексей Вдовин

«История шестая. Надежда». Автор сценария Мария Сапрыкина. Режиссер Анастасия Винокурова. Операторы Иван Алферов, Александр Соколов

«История седьмая. Женщины». Автор сценария и режиссер Алена Полунина. Оператор Алексей Арсентьев

«История восьмая. Огромное небо». Автор сценария Мария Сапрыкина. Режиссер Жанна Соколова. Оператор Иван Купцов

Художественный руководитель Марина Разбежкина. Продюсер Алексей Лютиков. Студия «Телеостров» по заказу ГТРК «Культура». 2005



«История первая. Мальчик и Девочка»

подалеку, в имении Грузины, похоронена та самая А.П.Керн, которой посвящено «Я помню чудное мгновенье». Туда ездят туристы и молодожены в день венчания. В каком-нибудь иллюстративном просветительском кино спели бы кусочек романса, а то и вовсе учинили «реставрацию», поставили бы у рояля «одну прелесть» (типа Керн), чтобы она спела что-то венецианское. В том же фильме про Керн рассказывает старая толстуха, перепутавшая все слова, забывшая, кто сочинил музыку — «Шекспир, что ли», — и не советующая молодоженам ездить «к этой проститутке». Толстуха эта — единственный чисто комический, репризный персонаж во всем цикле, есть еще забавный — воинствующей атеистки. Все остальное — всерьез, без провокаций, и если авторы иногда чуть подтрунивают над своими героями, то происходит это где-то между кадрами, высекается из монтажных стыков «высокого» и «низкого». Как бы высокого и как бы низкого. Если нарядная девочка просится на горшок, а папа рядом делает зарядку, «качается», бегает по чистому снегу, а молодая мама тащит ведра в свое жилье без «удобств» или сидит у печки, спокойно размышляя о несбыточном — «купить домик у моря», то между этими уютными картинками мы узнаем, что она — пятая жена еще не старого, но поскитавшегося по свету мужчины, а он культработник, стало быть, существование скудное: надо приторговывать книжками, возить их пудами по сугробам, ну да ничего, никто тут не жалуется, напротив, есть время пофилософствовать, поговорить о литературе, стихи почитать. Сквозной персонаж — почти во всех сериях участвующий — гадалка, да не простая, а гадалка-интеллектуалка, вроде психоаналитика, но без медицинских кресел, при свечах. При этом без колдовства и ворожбы. И не всех она утешает, скорее, предостерегает. Прислушиваясь к ее осторожным советам, догадываешься, сколько еще недосказанного в каждой из этих историй, какая предыстория страстей, потерь, поступков остается в подтексте.

«История вторая. Семья»

Торжок готовится к Рождеству, к Новому году. В Торжке кипит народное творчество, тут, кажется, все сочиняют стихи, поют песни, репетируют спектакли. Тут есть литературное объединение, где взрослые люди, стесняясь и сомневаясь в своих талантах,

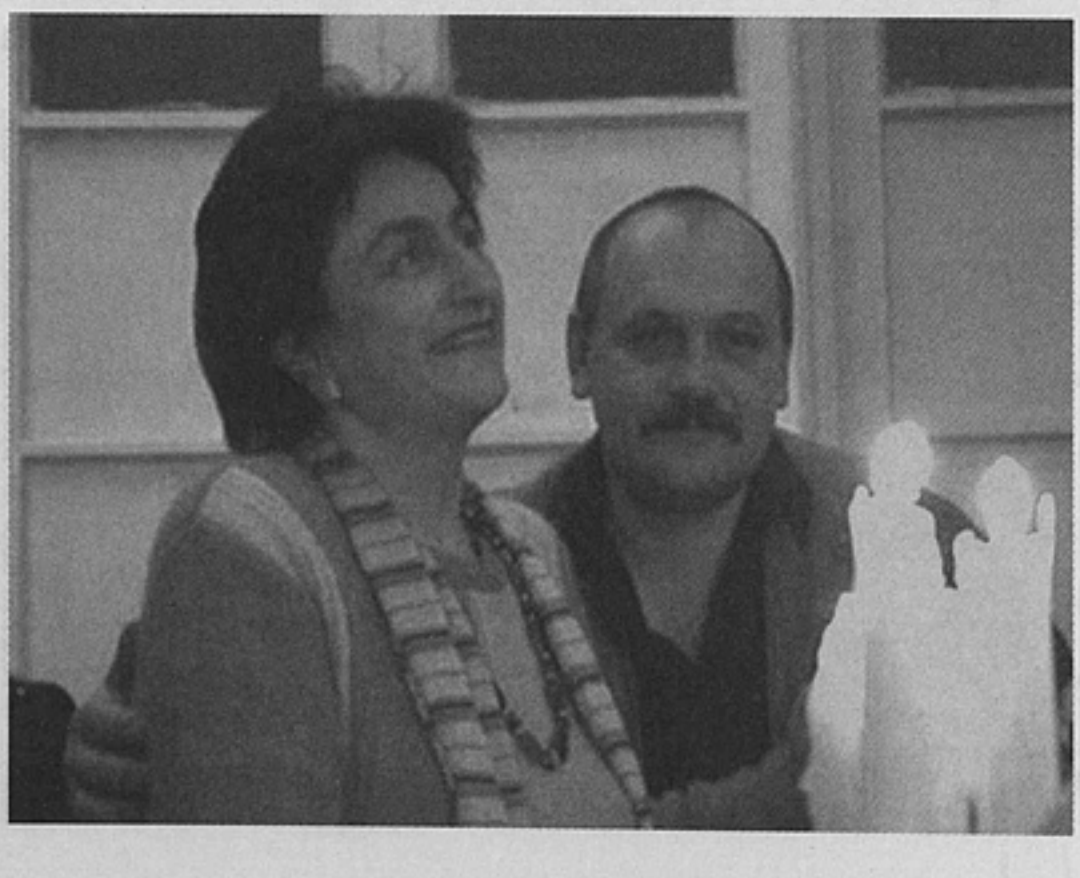
«История третья. 5-я остановка»

выносят на суд понимающей публики стихотворные опыты. Слушают внимательно, к стихам относятся трепетно. Здесь все «такие», «все они поэты» — под знаком «чудного мгновенья».

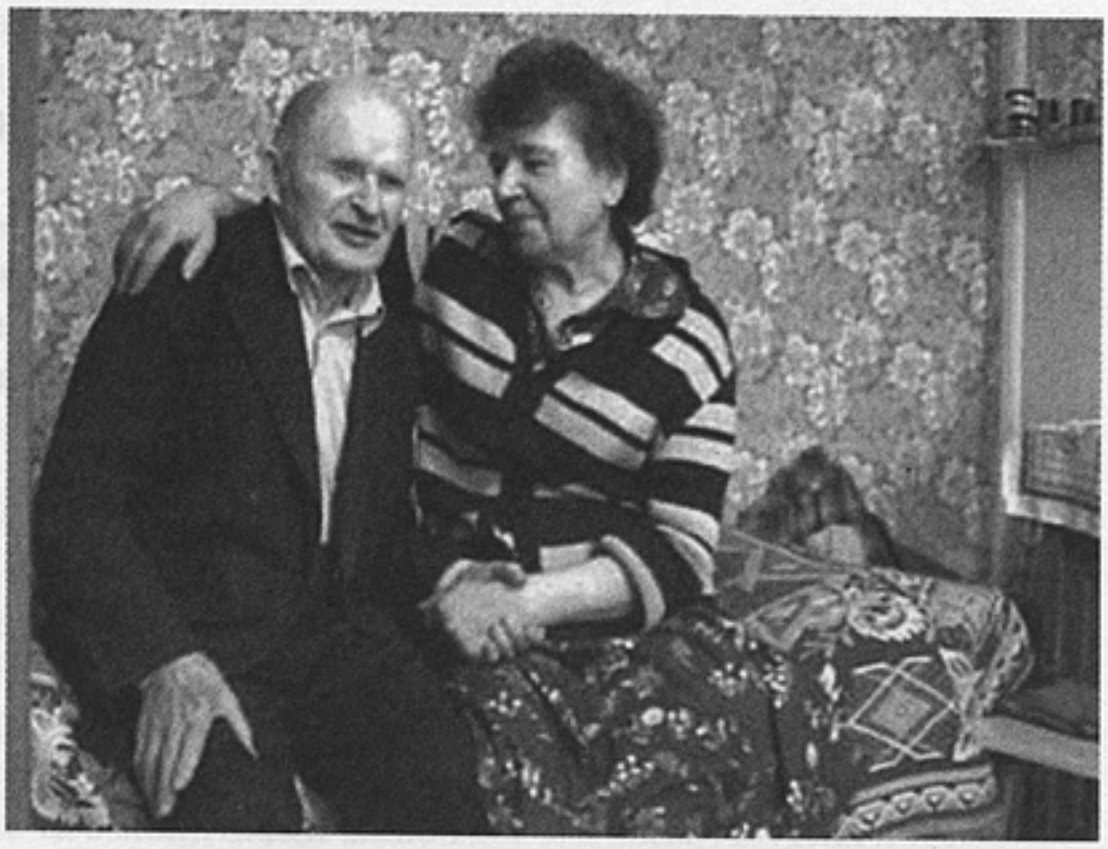
Вспомнила! У каждого свое «чудное мгновенье» и свой «Торжок». Когда-то в 50-х мы, несколько школьниц, пересекли Чистые пруды, и из Городского Дома пионеров перешли в «Московский комсомолец», во взрослое литобъединение. Его осаждали поэты, некоторые приезжали издалека, ходили в валенках. Нас, самых юных и грамотных, назначили секретарями. Регистрировать прибывших. «А сколько нужно стихов, чтобы приняли в объединение?» — спросила я руководителя. Красивый седовласый поэт Марк Максимов ответил: «Если будет «Я помню чудное мгновенье», достаточно одного». С тех пор, просматривая лохматые тетрадки новичков, мы жадно искали «чудное мгновенье» и не нашли ни одного и вскоре догадались, что нам такого тоже не написать, и вряд ли кто-нибудь нам посвятит такое.

Почему-то с тех пор как я посмотрела «Торжок», я каждый день наталкиваюсь на «чудное мгновенье»: то его эпиграфом поставят к какой-то статье, то исковеркают, то из «мобилы» услышу несколько тактов романса. Или вот и совсем свежее — в одной из серий «Доктора Живаго», где Лара — учительница, на черной доске мелом едва угадывается полустертая строчка: «Я помню чудное мгновенье». Мелькает в одном кадре — и нет ее. Неброская работа художника. На втором плане — размытое напоминание о главной теме «Живаго» — изничтожении русской культуры. Едва ли кто заметил, а я после «8 историй» везде замечаю — призрак А.П.Керн и «чудного мгновенья» бродит где хочет и связывает времена и души.

Я смотрю все неигровые фильмы, что представляют на «Нику», и вижу, что документальное кино давно наступает на пятки игровому и отнимает у игрового большие куски территории. И на Высших курсах сценаристов и режиссеров очень заметно преимущество «неигрового» — и не только в специальной документальной мастерской. Почти все наши начинающие «игровики» — пока найдут достойный сю-



«История четвертая. Татьянин день»



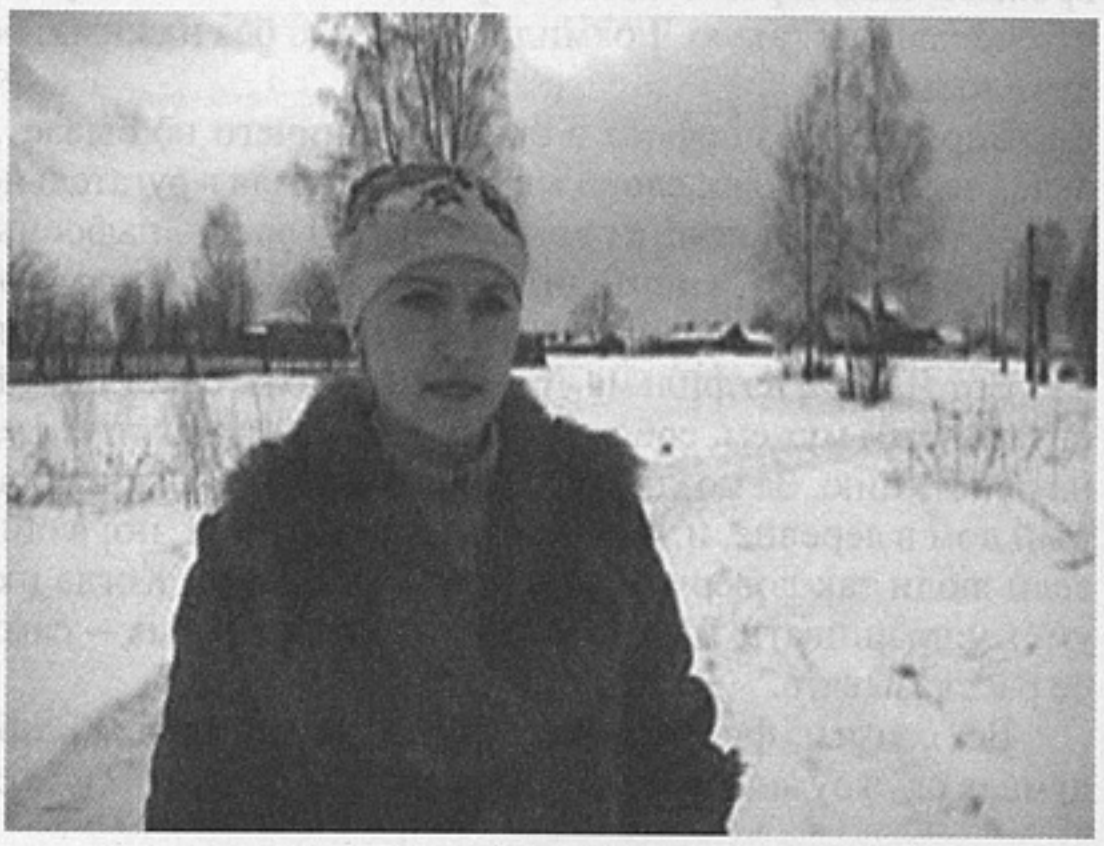
«История пятая. Веселовы»

жет, пока напишется и не раз перепишется сценарий, пока раздобудут (или нет) деньги на постановку — успевают снять иногда настоящие документальные шедевры. Некоторые из этих фильмов попадают на фестивали, и их видит хотя бы фестивальная публика, иные — нет, и их почти никто не видит. Из последнего выпуска вспоминаются работы Марии Кузьминой, Никиты Тихонова. Я задумалась об этом, когда посмотрела «8 историй о любви и нелюбви», и стало мне очень обидно, что он оказался «невидимкой».

Тут всплывает новейшее, зловещее словечко — «неформат». Неудобное кино, ни к чему его не припишешь, ни к какому «слогану». К примеру, фильм Татианы Донской «Станция Счастливая» — про октябрь 41-го года в Москве, с потрясающими редкими кадрами хроники, с рассказами очевидцев — тоже никто не увидел. «Неформат» — на восемь минут длиннее и «с элементами игрового кино». Казалось, придется ко двору, ко всем военным юбилеям, но остался лишь дипломной работой, удостоенной похвал нашей строгой комиссии.

Со стороны кажется, что где-то существует самая главная рулетка — телевизионная «сетка» — и там крутится шарик, как в телеигре «Что? Где? Когда?». Попал — не попал, «формат» — «неформат». За семью печатями, как в сказке.

Оказавшись благодарным «эксклюзивным» зрителем «8 историй о любви и нелюбви», справедливости ради, спрашиваю: может, авторы сами виноваты в «неформате»? В непродуманной структуре? Я-то смотрела все подряд, постепенно проникаясь духом «чудного мгновенья» и всеми подспудными образами, что вдохновляли авторов и что трудно передать словами. И вот сложился правильный, красивый треугольник: персонаж — авторы — зритель. Эта троица всегда существует в неигровом кино, но редко образует гармоничную фигуру. Однако не стану теоретизировать, это тема для целой диссертации, даже если не включать сюда персонажей уже знаменитых, притягивающих зрителя своими раскрученными



«История шестая. Надежда»

«История восьмая. Огромное небо»

именами. Бóльшая часть неигрового стоит на этих китах — имена плюс «общественно значимая проблема».

Сериал в самом замысле идет против течения. Никаких «имен», но и никакой маргинальности. (Ничего плохого не хочу сказать про такой, например, фильм, как «Под открытым небом», — о трогательной паре спившихся бездомных: это пронзительная история про любовь, но — клинический случай.) Легко ли найти персонажей среди людей нормальных и в основном счастливых? Среди жизни небогатой, но достойной и благообразной?

Есть такое наивное, полузабытое выражение: «культурный человек». В довоенных мемуарах и письмах, например в дневниках Георгия Эфрона, оно на каждом шагу. «Культурные» чуяли друг друга издалека, отличали в толпе. Теперь слова эти потеряли смысл. Вот сериал об обитателях Торжка напомнил, он из жизни «культурных».

Мы, «культурные», редко годимся в персонажи, скучны мы, непосредственности не хватает. А вот Людмила — героиня фильма «Семья» — человек открытый, энергичный, вечно занятый не собой, а другими. Начинается картина с каких-то обрывков, вроде любительской хроники, — Людмила то на работе, то дома, репетирует что-то, провожает, встречает, рассказывает между делом, как замуж выходила. Вот место ее работы — комбинат, где работают и живут слепые. Эти симпатичные ребята ее ждут, она раздает им звуковые книги. Людмила сочиняет песни и с ними поет. Она уже и замечать перестала, что они слепые. В эти будни вливается еще один сюжет: к семье прибилась девочка. Теперь она уже взрослая и спокойно рассказывает, какой была хулиганкой, как не ладила с матерью и рожать решилась «без разрешения». Дочь Людмилы ввела ее в дом. Ее опекали, воспитывали. Теперь это в прошлом, теперь внуки у молодой еще Людмилы. И собака прибилась в дом больная. Ее выходили, любят, повезло животному с семьей. Оптимизм врожденный, заразительный, тут даже слепые не сетуют, благодарят судьбу, что послал им такую Людмилу. И все это без нажима, без пафоса. «Так получилось».

Впрочем, без пафоса в искусстве ничего не бывает, это я по инерции, вслед за молодежью, слово «пафос» перевела в ругательное. Прилипают словечки, когда слышишь их каждый день. Теперь «пафосный» вдруг прилипло, как «негативный», «менталитет» и «я в шоке!». А про этот фильм хочется говорить чистыми словами, пафос его в том, что он совсем не «пафосный».

Вот Ядвига из фильма «Веселовы», тоже счастливый характер, ухаживает за старым мужем, собирает его в баню, это событие, целый поход, а сама — на репетицию. За поздним этим браком две большие биографии, и брошенный дом в деревне, и тяжкие труды, и хлопоты, но, в общем, жизнь удалась, если люди так доверчиво о ней рассказывают. Когда их спрашивают. Надо уметь спрашивать. В Торжке обитатели скромные — сами не навяжутся о себе рассказывать.

Вот сваха из фильма «Женщины», оставшаяся «у разбитого корыта», придумала службу знакомств. Коммерческий успех весьма сомнителен, зато тут

собираются, отводят душу женщины, которые ни в какую любовь не верят, не было у них этой любви и уже не ждут. Пусть молодые верят.

Есть картина «Надежда» — про девушку, которая ждет своего солдата, пишет письма и ждет писем. Он служит очень далеко и по национальности — чеченец. Это проблема, хотя отец его давно переселился в среднюю Россию, держит ферму, крепкий мужик, но мечтает вернуться на родину. Дорожный указатель — «Самашки» посреди тверских полей резко напоминает, что это фильм не только о любви.

Есть еще совсем юная пара в картине «Мальчик и Девочка». Мальчик — цыган, очень артистичный и самостоятельный, пробивается в артисты и, наверное, пробьется. А первая любовь — и к гадалке не ходи! — всегда под вопросом.

Что-то мне все цитаты из Окуджавы подворачиваются. И хотя нет в этом цикле никаких его песен, общая интонация — «окуджавская»: «...поверить в очаровательность свою». Поэтов, хороших и разных, сейчас много, но среди них продолжателей «чудного мгновенья» что-то не припомню, последним был Булат Окуджава. Его молитвами живо все, что живо, иногда и кино.

«Огромное небо» — про бывшего военного летчика. Чудом выжил после ранения в Афганистане, а жена и дочь — не на войне — погибли. Вот такие гримасы судьбы, и надо приживаться в новой жизни, без неба, елку наряжать, Новый год встречать.

Есть еще «Татьянин день». Непростая Татьяна, стихи сочиняет, читает их, чуть стесняясь, и возраста своего стесняется. Муж моложе и куда-то уезжает к своим родителям, а она остается со старой матушкой, и многое — многое остается в этом фильме за кадром. Думаю, что показанный отдельно, вне контекста, он производит странное впечатление. Люди в каком-то сомнении, что выглядят, как хотели бы, не знают, почему и зачем снимают именно их. Одна только согбенная матушка высказывается конкретно. И не нужно мне драматургии, мне интересно вглядываться в чужую жизнь, как детям — подглядывать в окна.

Не всякий человек пустит к себе «в кухню» — и в прямом, и переносном смысле. Представляю, с какими трудностями сталкивались режиссеры, взявшиеся снимать кино «про личную жизнь». Перечислю их по порядку. Фильмы «Семья», «Татьянин день» и «Огромное небо» сняла Жанна Соколова. Фильмы «Мальчик и Девочка», «5-я остановка» и «Женщины» — Алена Полунина. Фильм «Веселовы» — Лариса Бочарова, фильм «Надежда» — Анастасия Винокурова. Общее руководство Марины Разбежкиной. (Как осуществить общее руководство над такой многофигурной композицией? — не знаю, не взялась бы.) Нашла всех этих персонажей и написала про них сценаристка Мария Сапрыкина, за что ей отдельное спасибо и уверенность, что этот сериал не пропадет, не устареет. Ему «еще настанет свой черед».

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Вывозу не подлежит

«Андрей Рублев», режиссер Андрей Тарковский

Начну с конкретного впечатления. Я пишу эту статью в Занзибаре, где проходит IX Фестиваль кино и культуры стран Восточной Африки и всего региона Индийского океана — территории, забытой мировым кинопроцессом еще в большей степени, чем наше кино. Здесь, правда, работает международное жюри, жюри католическое (SIGNIS — плод объединения католических центров по кино, с одной стороны, и по СМИ, с другой) и Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ). Благодаря последней я здесь и оказался.

По меньшей мере два члена основного жюри — ветеран танзанийской документалистики Сирил Каунга и молодой директор кинофестиваля в Джакарте Ариеф Виранатакусумах — с ностальгией вспоминали период, когда кино их стран не было забыто всеми. Тогда ВГИК готовил кадры для Индонезии, а танзанийцев приглашали на Московский кинофестиваль, который для них был главным в мире (помнят они и ташкентские встречи).

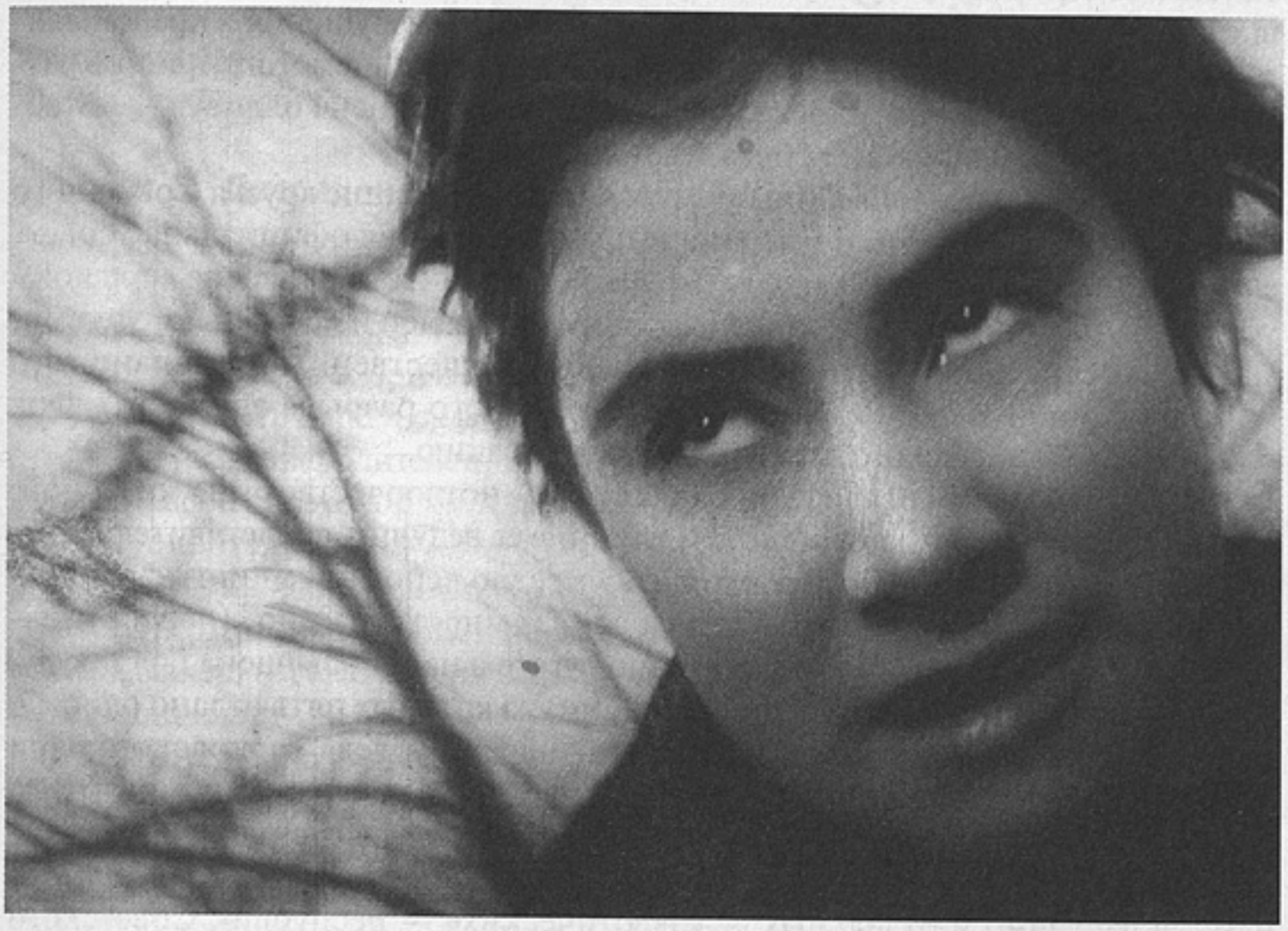
Имидж 1. Величие советского кино

Конечно, истоки преклонения перед советским кино более давние. Наш киноавангард 20-х годов, создавший уникальную утопию «эксперимента, понятного миллионам», не мог не стать магнитом в те годы, когда Советский Союз еще представлялся идеалом для всего человечества, а западные «измы» программно декларировали идею «искусства для художников, а не для масс людей». Эйзенштейн и Вертов, хоть и сброшенные с пьедестала многими нашими коллегами, до сих пор остаются недосягаемыми образцами для западных историков и теоретиков кино и культуры (новое поколение критиков их, правда, уже не знает и не помнит).

Вторая фаза нашего величия в мировом масштабе носила не столько эстетический, сколько социокультурный характер: путь советского кино стал об-

разцом сначала для итальянского неореализма (мастера которого восприняли наш опыт через Пудовкина и Донского), затем для кинематографистов Китая и Центральной и Восточной Европы (хотя отношение последних к «оккупантам» было амбивалентным) и, наконец, почти без оговорок — для интеллигенции развивающихся стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Единение «прогрессивной интеллигенции» происходило, конечно, в ситуации внутренне конфликтной и противоречивой. С одной стороны, отте-



«Летят журавли», режиссер Михаил Калатозов

пель способствовала нашей интеграции в мировой (тогда — преимущественно западно ориентированный) кинопроцесс. Фильмы Григория Чухрая, «Летят журавли» Калатозова и Урусевского органично соседствовали не только с картинами Вайды и Кавалеровича, но и с лентами Феллини и Антониони, Трюффо и Шаброля, Ингмара Бергмана и Сатьяджита Рея. С другой стороны, обвинивший нас в ревизионизме маоистский Китай вскоре стал новым идеалом для западной радикальной интеллигенции (что породило другой имидж, о котором я скажу отдельно).

Вместе с тем бóльшая часть антиимпериалистически настроенной интеллигенции в мире долгое время сохраняла иллюзию имманентного первородства советского кино, подкрепляемую реальной политикой поддержки идеологов национально-освободительных движений, в авангарде которых нередко выступали кинематографисты. ВГИК, Московский и Ташкентский кинофестивали были оружием в идеологической борьбе вплоть до перестройки. Советские фильмы, даже не вполне удачные, с легкостью одерживали победы по «нашу» сторону баррикад.

Показательный пример в этом плане — официальный триумф «Красных колоколов» Сергея Бондарчука не только в СССР, но и в Мексике. В значительной, преимущественно «слабо развитой» части мира привилась доктрина, что худший советский фильм лучше самого совершенного западного.

Советскому кино завидовали даже голливудские магнаты. Помнится, президент «Уорнер-Интернешнл» в начале 80-х годов с горечью признавался, что ему не по карману грандиозные массовые сцены «Войны и мира» (картина Бондарчука в конце 60-х получила премию «Оскар»): у «Мосфильма» бесплатная армия, а голливудский продюсер вынужден нанимать двести статистов, одевать их за свой счет и заставлять двадцать раз бегать по кругу, чтобы создать иллюзию массы.

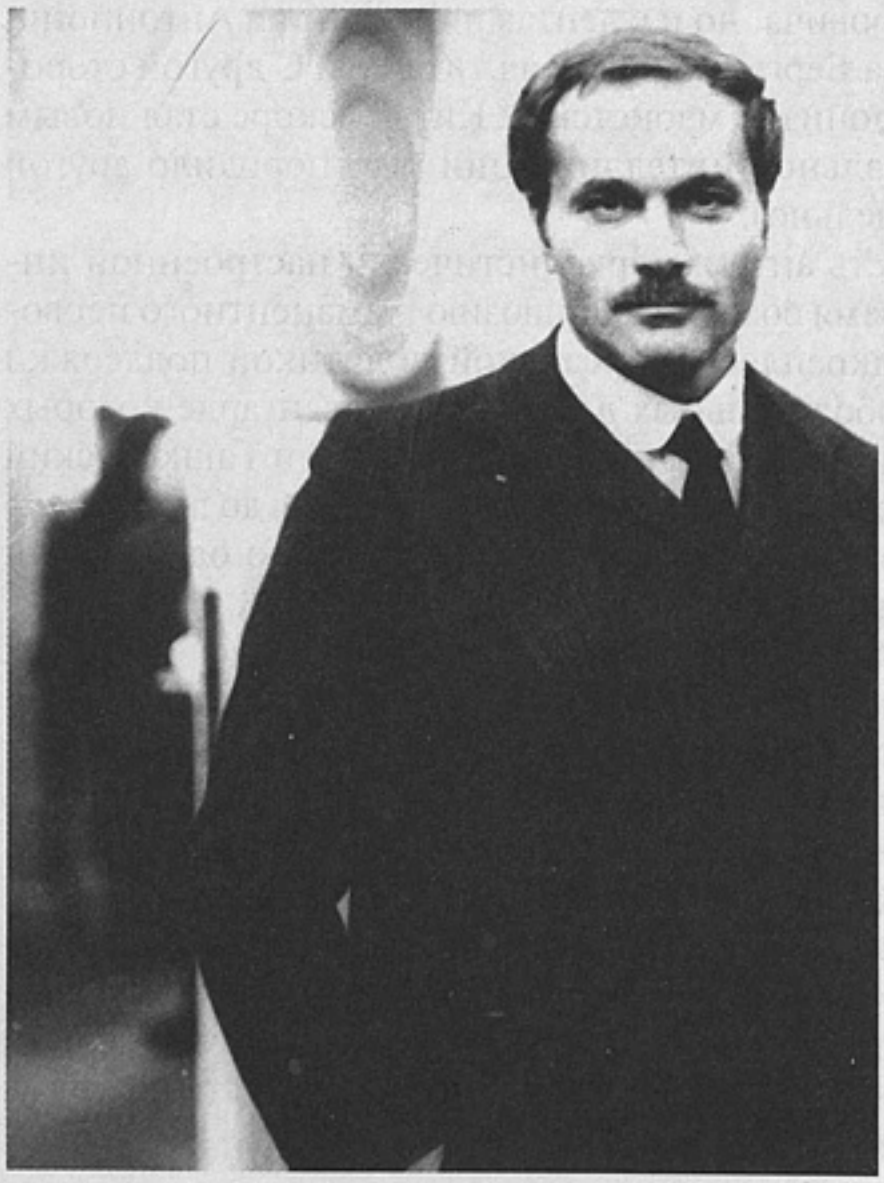
Имидж 2. Ось Голливуд — «Мосфильм»

Как уже отмечалось, первый удар по великому образу был нанесен с неожиданной стороны. Радикальная интеллигенция Востока и Запада усмотрела в оттепели предательство идеалов коммунизма и революции, а в промышленном характере кинопроизводства и массовом прокате — симптомы обуржуазивания культуры и общества. С точки зрения леворадикальной эстетики, «перспектива возрождения» и жизнеподобная повествовательность автоматически генерировали буржуазную идеологию и подлежали разрушению извне и изнутри (жизнеспособным вариантом такого разрушения и представлялась китайская «культурная революция»). В обиходе кинематографистов разных регионов мира появилось крылатое выражение «ось Голливуд — «Мосфильм», символизирующее образ «главного врага».

Ив Монтан и Симона Синьоре, как и многие бывшие друзья Советского Союза, стали персонами нон-грата, и практически вся официальная советская кинопродукция, особенно центральных студий, была пущена «под нож» устроителями крупнейших западных кинофестивалей и левыми критиками, мнение которых (как и сегодня) определяет общественный резонанс того или иного произведения. Точкой окончательного разрыва здесь стал ввод войск стран Варшавского договора в Чехословакию.

И хотя реальная доля левых радикалов в кинотворчестве была мизерной, в интеллектуальной жизни общества влияние ее ведущих представителей было (и остается) огромным. В этой связи уместно вспомнить книгу французского киноведа Ги Эннебеля «Пятнадцать лет мирового кино» (первое издание — 1975). Треть ее (преимущественно ругательная) посвящена Голливуду, а о советском кино — всего восемь страниц, из которых пять отдано одному, тогда скандально знаменитому, фильму «Андрей Рублев» Тарковского. При этом половину объема составляет подробнейший анализ «кинематографа бедности», с которым автор связывает поступательное движение мирового киноискусства. Основное место здесь занимают кинематографии Кубы и Вьетнама, а частично и отдельных — «экзотических» — республик Советского Союза.

Естественно, что такой контекст вывел за скобки практически всех режиссеров, которые почитались великими во внутреннем контексте. Члены коллегии Госкино СССР в лучшем случае воспринимались как мумии, тени былого величия, в худшем — для остального мира не существовали вовсе. Их печальную судьбу разделили почти все, даже крупные, художники с момента их официального признания, будь то в 30-е, 40-е, 50-е, 60-е или, тем более, 70-е годы в самом широком диапазоне — от Юлия Райзмана до Эльдара Рязанова или Сергея Соловьева.



«Красные колокола», режиссер Сергей Бондарчук

Амбивалентно складывалась и складывается судьба Глеба Панфилова. Классик на родине, он не сразу и ненадолго утвердился на международной арене — в основном бла-

годаря Каннскому кинофестивалю, но любимчиком ни западных, ни отечественных СМИ так и не стал, поскольку сохраняет верность себе.

Радикальное несоответствие между внутренним весом и уровнем международной известности ведущих советских кинематографистов порождало и порождает неврозы. В годы заката советской империи оно имело хотя бы идеологическое обоснование: наши гении отвергаются Западом по идейным соображениям. Отсюда прозорливый постулат кинематографического руководства: «Мы не можем отдавать на суд нескольких индивидов принципиально важные для нас произведения». Имелись в виду жюри международных кинофестивалей, в том числе Московского. Отсюда и безнадежная борьба за то, чтобы фестивали брали «правильные», идеологически безупречные фильмы.

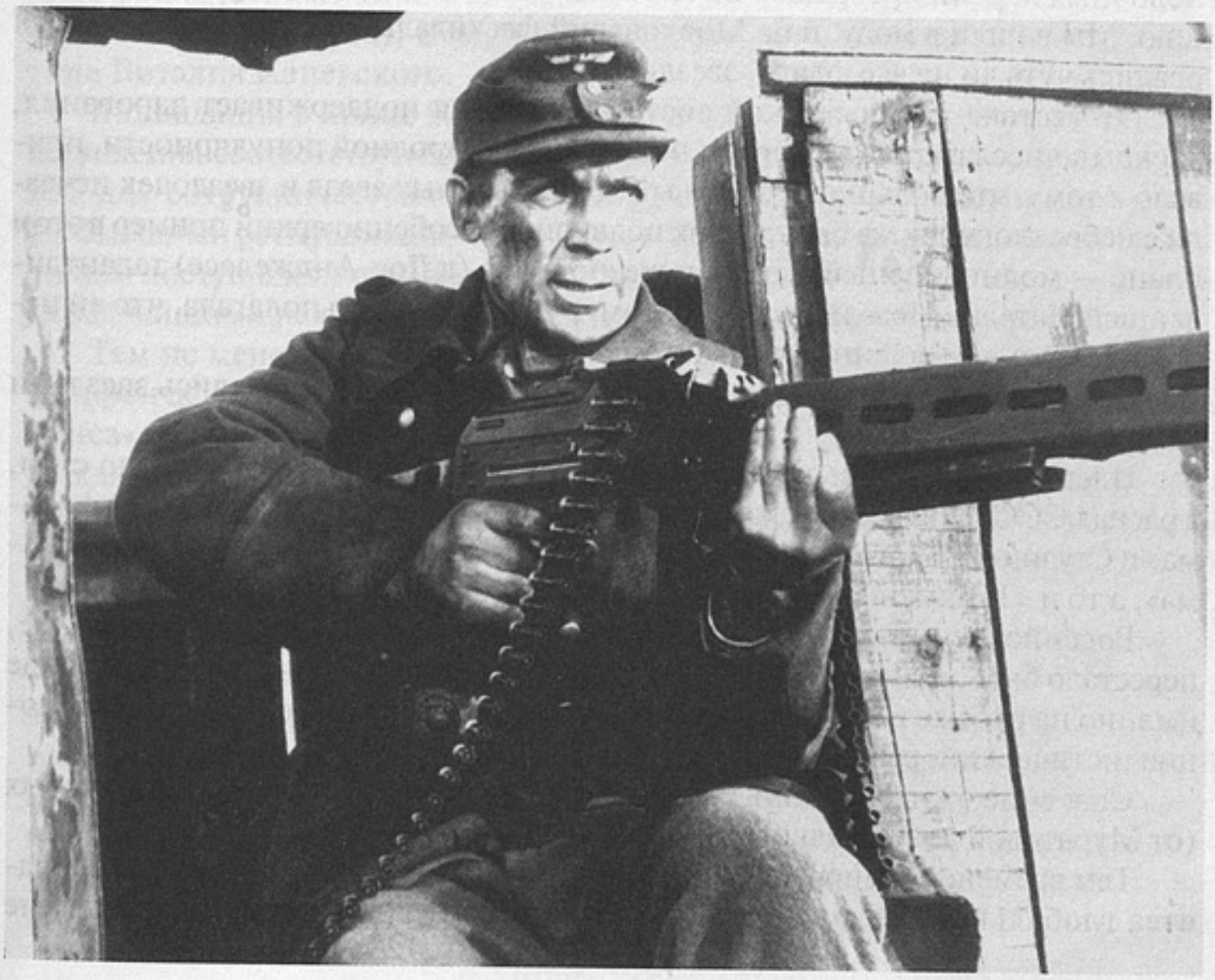
Имидж 3. Диссиденты и иже с ними

Наиболее любопытные процессы возникали на пересечении зон интересов. В 1979 году в Каннском фестивале участвовала «Сибириада» полуэмигранта Андрея Кончаловского. Главная задача официальной советской делегации и советского члена жюри поэта Роберта Рождественского состояла в том, чтобы не допустить персональной премии за режиссуру неблагонадежному потомку великих прародителей, а добиться Гран-при жюри, что означало бы награду для всей советской кинематографии в целом. Что и было сделано.

Неудивительно, что международный резонанс вызывали произведения, идеологически небезупречные (об открыто враждебных в стопроцентно государственном кино говорить не приходилось). Единственным бесспорным гением был почти сразу (с триумфа «Иванова детства» в Венеции) признан Андрей Тарковский.

Значительную фору получали мастера, работавшие на республиканских киностудиях, хотя степень участия каждого из них в мировом кинопроцессе была далеко не равнозначной. В Грузии лидировали Отар Иоселиани и Лана Гогоберидзе, в Одессе — Кира Муратова, на Украине и в Закавказье в целом — Сергей Параджанов. Популярности последнего бесспорно способствовали гонения и тюремное заключение.

Высшей точкой противостояния стала эмиграция Андрея Тарковского, обвинившего (быть может, не без оснований — не знаю) Сергея Бондарчука



«Проверка на дорогах», режиссер Алексей Герман

«Агония», режиссер Элем Климов

в том, что, будучи членом жюри Каннского кинофестиваля, он выступил против «Ностальгии», чем и способствовал тому, что она не была награждена «Золотой пальмовой ветвью» (Тарковский тогда получил приз за режиссуру вместе со своим любимым режиссером Робером Брессоном).

За этим последовали первая волна выпуска ранее запрещенных фильмов («Проверка на дорогах» и «Агония»), перестройка, V съезд кинематографистов и «конфликтная комиссия»... Выпуск (первый или, чаще, повторный) полочных картин превращал почти каждую из них в международную сенсацию. Мы вошли в моду, и на Московский фестиваль 1987 года к нам в гости рвались чуть ли не все флаги, звезды и гении.

Отсутствие продюсерской системы, которая поддерживает дарования, раскрывшиеся в краткий период нашей международной популярности, привело к тому, что большинство новых отечественных звезд и звездочек исчезли с небосклона так же быстро, как появились. Особенно яркий пример в этом плане — молниеносный взлет и исчезновение (в Лос-Анджелесе) талантливейшей Натальи Негоды только потому, что она наивно полагала, что ей необязательно немедленно учить английский.

Даже снимаясь за рубежом, наши в лучшем случае оставались звездами только для нас.

Цветение оказалось краткосрочным. К 1989 году интерес заметно спал, а распад СССР и вовсе передвинул сферу интереса с «Мосфильма», «Ленфильма» и Студии Горького (ось Голливуд — «Мосфильм») на экзотику «Казахфильма», а то и «Туркменфильма», не говоря о прибалтийских студиях.

Российское кино, отданное на откуп рынку, развлекаловке и чернухе, перестало быть модным и вошло в противофазу к мировому кинопроцессу, где именно на рубеже веков стал возрождаться социальный, если и не всегда социалистический, реализм.

Спасение ожидало лишь избранных, как новых (Сокуров), так и старых (от Муратовой до Михалкова).

Тем временем в мировом кино в 70-е годы стартовала новая эпоха господства глобальной массовой культуры. Транснациональные голливудские

блокбастеры захватили коммерческий прокат, а все остальное кино было вытеснено на периферию фестивального движения.

Имидж 4. Кино для Жоэля

«Солнце», режиссер Александр Сокуров

В условиях кризиса отечественного кинопроизводства 90-х годов у наших кинематографистов оставалась одна надежда — влиться в фестивальное движение. В первую половину десятилетия казалось, что новое поколение добивается успеха. Отдельным режиссерам (по разным причинам и различными методами) удавалось вписаться в европейскую систему кинопроизводства. Личное обаяние и гибкость в сочетании с организационным талантом и творческими способностями выстроили уникальную международную карьеру Сергея Бодрова-старшего, начавшуюся в годы перестройки с поездки в США и освоения финансовых возможностей швейцарского Федерального фонда по поддержке кинопроизводства. Французский фонд ЭКО, специально ориентированный на поддержку сотрудничества с кинематографиями стран Центральной и Восточной Европы, дал фору режиссерам, владевшим французским языком (в первом ряду здесь был Павел Лунгин, во втором — Игорь Минаев), и первотолчок карьерам отдельных эксцентриков типа Виталия Каневского.

Ликвидация в конце 90-х фонда ЭКО как неактуального в перспективе вступления соответствующих стран в Европейский союз и его замена фондом ЮГ для сотрудничества с бывшими французскими колониями (а заодно и с бывшими республиками Закавказья и Средней Азии) практически закрыли нам доступ в конкурс Каннского кинофестиваля, для участия в котором, за редчайшими исключениями, необходим французский копродюсер.

Тем не менее режиссеры продолжали делать «кино для Жоэля» (Жоэль Шапрон делает предварительный отбор фильмов для Канна), а заодно и «для Ханса» (Шлегеля — Берлин), а позднее и «для Коли» (Никитина — Берлин) и «для Алены» (Шумаковой — Венеция). За исключением перечисленных выше режиссеров пробиться мало кому удавалось, поскольку интенции наших мастеров в корне расходились с ценностными ориентациями законодателей фестивальных мод.

Приведу несколько примеров. Блестящая картина Александра Сокурова «Солнце» не получила приз в Берлине, поскольку была расценена как художественно совершенная, но политически реакционная, а поэтому не заслуживающая поддержки со стороны нынешней идеологизированной западной интеллигенции. Религиозная притча Павла Лунгина «Остров» по аналогичным причинам не попала даже в зону внимания Каннского кинофестиваля — религиозное возрождение у нас и в исламском мире естественно вызывает протест секулярной интеллигенции ведущих западных держав.

Старшее и среднее поколение наших кинематографистов (опять-таки за исключением пяти-шести имен) критиками и лоббистами вообще списано со счетов. Отечественное новорусское кино там никого не интересует — оно абсолютно подобно набившему оскомину среднеевропейскому или архаическим интеллектуально-философским опусам давно ушедшей эпохи Антониони и Бергмана (хотя и сильно уступают последним по качеству).

Что же остается? Надежда на новые имена и открытия, которых пока было четыре (как бы к ним ни относиться): триумфатор Венеции Звягинцев, два потомка великих отцов — Алексей Герман-младший и скандально знаменитый Илья Хржановский и «выкормыш» Канна Николай Хомерики.

Потерянное поколение 90-х — Хотиненко, Балабанов, Учитель и иже с ними — разделило судьбу Василия Шукшина, так и не признанного в мире.

Если отвлечься от имен, «русский день» в Канне показал, что от России по-прежнему ждут чернухи, причем скорее в документалистике («Трансформатор» и «Мирная жизнь» Антуана Каттена и Павла Костомарова или «Девочки» Валерии Гай-Германики, насыщенные пессимизмом и матерщиной).

Имидж 5. Обратно в СССР

В мировом коммерческом прокате отечественного кино как не было, так и нет. Как только исчезла система продвижения наших фильмов в страны социалистического содружества и развивающиеся государства Азии, Африки и Латинской Америки, исчез и последний рынок, который нас еще принимал. Первая попытка «въехать» в мейнстрим — «Дозоры» Первого канала — пока дала амбивалентные результаты. Приобщение к Голливуду, с одной стороны, и артхаусному прокату в Европе (через компанию «Фокс») — безусловный прорыв на избранном Эрнстом и Максимовым направлении. Уход Бекмамбетова на американскую картину — скорее поражение. Совместный третий «Дозор» — загадка.

Остальные наши блокбастеры (ни макси — «Турецкий гамбит» или «9 рота», ни мини — «72 метра», «Личный номер» или «Водитель для Веры») миру неинтересны и неконкурентоспособны.

Коммерческие результаты даже самых успешных артхаусных картин, будь то «Русский ковчег» в США или «Возвращение» в Европе, приносят скорее моральное удовлетворение и погоды не делают.

Возрождение отечественной киноиндустрии целиком и полностью ориентировано на внутренний рынок, куда уже нацелились и транснациональные корпорации, финансирующие русскоязычные фильмы.

Последний «Кинотавр» показал, что позиция «не мы им, а они нам не нужны», как и в советский период, объединяет ведущих отечественных продюсеров, режиссеров, сценаристов. Нишу национальной гордости заполняют абсолютно бессмысленные (точнее, осмысленные только как форма тусовочного туризма за госсчет) Недели российского кино в разных странах мира, противоречащие всем законам маркетинга и реального продвижения потенциально экспортируемых фильмов к зарубежной аудитории. Их ничтожный общественный резонанс раздувается для отчетов, но от этого не становится более внушительным.

Единственное, что утешает, — сегодня в таком положении находятся не только «изгои» глобализации, но и все кинематографии мира, включая американскую, если под ней понимать не голливудскую транснациональную продукцию, а фильмы, отражающие многообразие культуры и культур США. Работать, конечно, можно лучше и эффективнее, но общую ситуацию в мире кино, ТВ и Интернета, боюсь, нам не изменить. Для выбора стратегии развития ее надо правильно понимать, если, конечно, мы не удовлетворимся возвратом в застойные 70-е.

ДМИТРИЙ КОММ

Готика: больше, чем кино

«Дракула Брэма Стокера», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

Неоготика — такое жанровое определение в последние годы встречается в текстах о кино все чаще, причем по отношению к самым разным картинам — от «Братства волка» до «Арсена Люпена», от «Девятых врат» до «Другого мира». По сути, термин этот применяется к любому фильму, где действуют призраки или иные сверхъестественные существа (особенно если персонажи одеты в костюмы минувших эпох). Что до популярной «готической» музыки или «готического» стиля в одежде — то они и вовсе имеют скромное отношение к тому многообразию значений, которое стоит за понятием «готика»; их потребители, как правило, считают его синонимом слов «мрачный» и «болезненный». Чтобы совладать с этой неразберихой и понять, какого рода смыслы несет с собой определение «готический» (хотя бы в применении к фильму), необходимо вспомнить историю его возникновения и развития.

Термин «готика» возник в XVIII веке и поначалу носил пренебрежительный оттенок. Готы не строили готических зданий, и апелляция к ним означала просто, что данный архитектурный стиль является устаревшим, безнадежно архаичным, «вышедшим из моды». Тому имелись идеологические обоснования. В эпоху Просвещения все, что принадлежало Средневековью, воспринималось интеллектуальной элитой как мракобесное и реакционное (в силу своей связи с религиозным сознанием), и лучше всего смысл, который вкладывали тогдашние мыслители в понятие «готика», передается словосочетанием «при царе Горохе (при готах) построенное». Потребовались титанические духовные усилия эпохи романтизма, чтобы готика начала восприниматься иначе: как обозначение произведения, повествующего об опыте столкновения человека с потусторонним миром, как символ религиозного мистицизма, противостоящего рационализму и деизму Просвещения.

Готический роман как литературное направление возник гораздо раньше,

чем движение романтизма. Первый «официальный» готический роман «Длинная шпага» Томаса Лиланда был опубликован еще в 1762 году, «Замок Отранто» Горация Уолпола — в 1764-м, «Влюбленный дьявол» Жака Казота — в 1772-м, «Ватек» Уильяма Бедфорда — в 1782-м, в то время как возникновение романтического движения в Англии и Германии принято относить к 90-м годам XVIII века. Однако мощный духовный поток романтизма вобрал в себя нарождавшийся ручеек литературы тайны и страха, обогатив ее своими мистическими озарениями и сделав одним из основных выразителей бунта против «религии разума».

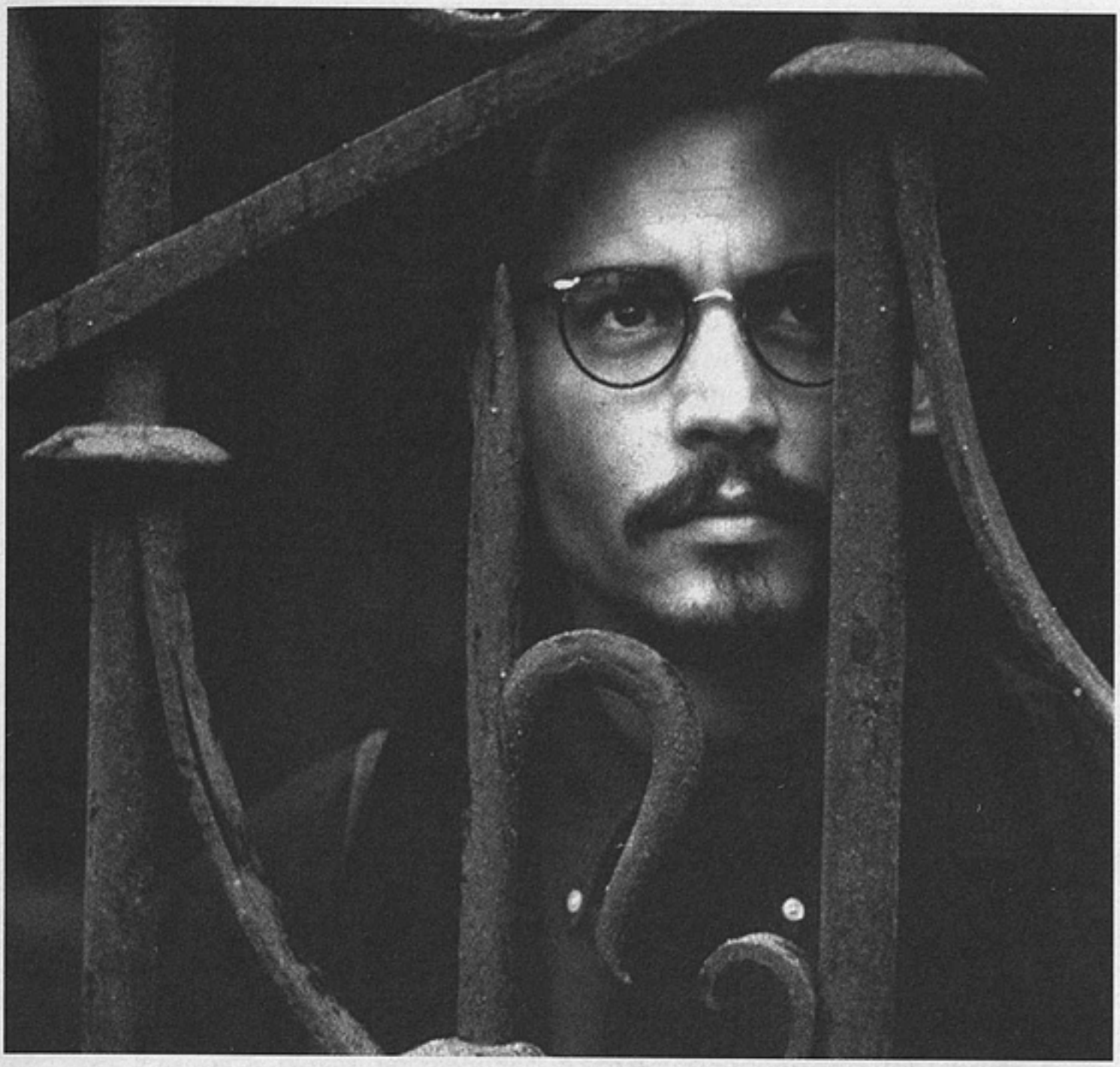
Это была эпоха духовного смятения и интеллектуального хаоса. Разочарование образованных людей в авторитетах церкви и государства, лицемерие философов («Я сомневаюсь, чтобы простые люди имели время или же способности к образованию, — писал в частном письме апостол Просвещения Вольтер. — Кажется необходимым, чтобы существовали невежественные бедняки»[1]), расчетливый цинизм нарождавшегося третьего сословия — все это вместе взятое рождало атмосферу тотальной дезориентации. Французский литературовед Огюст Виатт в книге «Оккультные источники романтизма» так описывает эпоху, предшествовавшую его появлению: «Находясь под диктатом рационалистов, не желая осознавать свои пределы, человек конца восемнадцатого столетия находил убежище среди призраков; он удовлетворял свою ностальгию чудесами, творимыми колдунами и шарлатанами, он отвергал материальный мир и отказывался признавать его реальность... Вся культура рушилась»[2].

В этом нездоровом климате, когда в воздухе уже витало предчувствие ужасов французской революции, рождается литература, получившая название готической — от соответствующего архитектурного стиля. Но готика не была декорацией в этих романах; она несла в себе важный содержательный заряд. Для образованного, просвещенного человека той эпохи средневековые замки, склепы, руины монастырей были не просто экзотикой — они представляли собой некое чуждое, а потому одновременно притягивающее и пугающее пространство. Странные каменные мешки, наглухо изолирующие своих обитателей от внешнего мира, лабиринты узких коридоров и подземных ходов, назначение которых давно забылось, причудливые артефакты, в окружении которых даже время текло в ином ритме, — готика была чем-то вроде подсознания Европы того времени. В каждом замке жили духи прошлого — прекрасные и ужасные одновременно; каждый камень хранил память о подвиге или злодеянии; каждая дверь вела в потайную комнату с фамильным скелетом внутри. Но рационализм XVIII века ничего не хотел знать про прошлое, кроме того что оно было косным, невежественным и давно вышло из моды. Для тех, кто провозгласил культ разума, бессознательное являлось злейшим врагом. И тогда готический роман страшным призраком встал на пути просвещения, убедительно доказывая читателям, что они не так разумны, как им кажется, и все еще способны чувствовать поэзию сверхъестественного в ночных завываниях ветра или раскатах грома в грозу.

Эта идейная концепция проявлялась не только в литературе. Она также послужила основой для шоу «туманных картин», ставших прообразом готического кино. Самым известным из них было действо бельгийца Этьена Гаспара Робертсона «Фантасмагория», которое открылось в Париже в 1798 году. Искусно подсвечивая рисованные муляжи, размещенные на полупрозрачных экранах по периметру разрушенной монастырской часовни, Робертсон заставлял оживать фигуры призраков и скелетов. Он был весьма изощрен в своих трюках: передвигал фонари на маленьких тележках, регулировал потоки света с помощью специальных жалюзи, использовал звуковые эффекты, задымление, имитирующее туман, и добивался сильного впечатления у публики.

---

[1] Цит. по: Доусон К. Боги революции. СПб, 2002, с. 99.
[2] Viatte A. Les sources occultes du romantisme. Paris, 1928.



«Девятые врата», режиссер Роман Полански

Вот как описывает шоу Робертсона один из очевидцев. «Скоро парижане, снедаемые любопытством, начали посещать мрачную часовню старого монастыря капуцинов на Вандомской площади. В тусклом освещении можно было видеть причудливый орнамент на стенах, состоящий из жутких, таинственных образов, могильные плиты, кости и черепа. Стояла мертвая тишина, страшно было даже шептать. Все с трепетом ожидали появления призраков, которые должны были восстать из могил. Неожиданно тягостное молчание прерывается завыванием штормового ветра, затем грохочет гром и сверкает молния. Всё заставляет сжаться от ужаса, духи пробуждаются: внезапно неподалеку вспыхивает свет и появляется призрачная фигура»[3].

Судя по этому описанию, известная фраза Йоахима фон Арнхейма: «Мне трудно отличить то, что видят мои глаза, от того, что видит мое воображение», воплощалась в «Фантасмагории» буквально. Гениальный шоумен, Робертсон не столько показывал монстров публике, сколько создавал атмосферу, которая стимулировала фантазию зрителей, заставляя их «видеть» гораздо больше того, что в действительности демонстрировалось.

Однако наряду с культом мистического переживания, готический роман имел еще одну, не менее важную особенность. Он давал возможность затронуть в фантастическом антураже табуированные темы, как правило, сексуального (но иногда и политического, как в повести Шарля Нодье «Мадемуазель де Марсан») характера, которые в реалистическом произведении стали бы основанием для цензурного запрета. Уже один из первых и самых знаменитых готических романов — «Монах» Мэтью Грегори Льюиса — вызвал скандал и обвинения в непристойности и богохульстве. Даже Байрон (не без доли ревности) назвал этот роман «фантазией пресыщенного сластолюбца, стремяще-

[3] Цит. по: K r e i m e i e r K. From Vampire to Vamp. In tne: Artificial Humans. Berlin, 2000, p. 87.

гося возбудить себя». Помимо того что на страницах «Монаха» перед читателем проходил парад всевозможных перверсий, в нем еще и содержались антихристианские рассуждения, достойные Ницше, вроде того, что «даже в анналах борделя трудно найти больший выбор непристойных выражений, чем в Святом Писании». Лишь тот факт, что перлы эти изливались из уст монаха-расстриги Амбросио, продавшего душу дьяволу и в финале получившего заслуженную кару, спасли книгу от запрета. Скандальность «Монаха» немало способствовала его успеху: роман, впервые опубликованный в 1796 году, к 1798 году имел уже четыре переиздания.

История «Монаха» не уникальна и в полной мере выражает грядущую одержимость романтизма болезненным, деструктивным эросом. Лучше всего эту ключевую концепцию сформулировал Перси Шелли. В 1819 году, путешествуя по Италии, он увидел в галерее Уффици изображение головы Медузы Горгоны и был потрясен сочетанием красоты и жестокости, удовольствия и страдания, запечатленным на картине. Шелли описал этот союз как «непреодолимую красоту ужаса» (tempestuous loveliness of terror). Идея ужаса как высшей формы прекрасного, смерти как апогея наслаждения, представленная уже в «Коринфской невесте» (1797) Гёте, долго не давала покоя романтикам, пока не достигла кульминации в новеллах Теофиля Готье «Любовь мертвой красавицы» (1836) и Проспера Мериме «Венера Илльская» (1837). Эти писатели перекинули мостик от готического романа к мистической литературе декаданса — эпохи, когда даже на почтовых открытках можно было найти изображения черной мессы и сопровождающих ее оргий, а танцовщицы и актрисы позировали для фотографий в образах Саломеи, Юдифи, Клеопатры и других мифических женщин-вамп, убивавших своих любовников.

Именно в это время рождается кинематограф, и в своих первых фантастических произведениях он впитывает как мистический экстаз романтизма, так и его эротические наваждения. Уже «Пражский студент» (1913), с его позаимствованной у романтизма темой зловещего двойника — доппельгангера, почти целиком снятый на натуре в пражской Малой Стране и на улице Алхимиков, продемонстрировал, что кино способно на равных конкурировать с литературой в передаче самого духа готики. Параллельно, на другом конце света, еврейская девушка из Цинциннати Теодосия Гудман, взявшая псевдоним Теда Бара (анаграмма выражения Arab Death), пыталась воплотить романтическую «концепцию Медузы» не только на экране, где она сыграла Саломею, Клеопатру, Кармен и чуть ли не всех роковых женщин классического репертуара, но и в жизни. Теда Бара утверждала, что является настоящим вампиром и в доказательство этого на глазах у журналистов пожирала сырое мясо. Еще она заявляла, что в прошлой жизни была цыганкой по имени Кармен и в этом качестве лично встречалась с Проспером Мериме.

Ранние американские фильмы ужасов также стали вариациями на тему черного романтизма. Основной конфликтообразующий элемент этих картин — «вечная», «загробная» любовь мертвеца. Скелетоподобный Эрик Лона Чейни, «немертвый» граф Дракула Белы Лугоши, мумифицированный жрец Имхотеп Бориса Карлоффа имели вид почти что байронических героев — отверженных, бросающих вызов Богу и человечеству и гибнущих в неравной схватке. Авторы фильмов давали им шанс уйти с достоинством, сохранив за собой долю симпатий публики, — достаточно вспомнить финальную усмешку Лона Чейни в сторону окружившей его толпы в «Призраке оперы» (1925) или обставленную с античной трагедийностью гибель Создания на горящей мельнице во «Франкенштейне» (1931). А «Белый зомби» (1932) и «Черный кот» (1934), исповедующие типичное для готики фетишистское обожествление «красоты бледного трупа», могли соперничать с некрофильскими фантазиями Готье.

В 1942 году независимый продюсер Вэл Льютон получил от студии RKO подряд на постановку серии малобюджетных фильмов ужасов. Ялтинский эмигрант Владимир Левентон, в Америке изменивший свое имя на Льютон, племянник знаменитой Аллы Назимовой и бывший ассистент Дэвида Селз-

«Другой мир», режиссер Лен Уайдман

ника, пытавшийся уговорить его экранизировать «Войну и мир» вместо «Унесенных ветром», был человеком образованным и полным оригинальных идей. Одна из них заключалась в том, что господствовавший в Голливуде принцип «вы имеете то, что вы видите», не годится для фильмов ужасов. Подобно автору «Фантасмагории», он полагал, что главное — создать соответствующую атмосферу, а фантазия зрителя сама дорисует остальное.

Следуя этому принципу, Льютон в сотрудничестве с режиссерами Жаком Турнером, Марком Робсоном и Робертом Уайзом сделал в период с 1942 по 1946 год девять фильмов ужасов, революционно изменивших жанр. Часто можно прочесть, что Льютон отказался от готических декораций и перенес действие в современные американские реалии. Это не совсем так: Льютон использовал готический антураж в «Острове мертвых» и «Похитителе трупов» (оба — 1945), в то время как события «Людей-кошек» (1942), «Седьмой жертвы» и «Человека-леопарда» (оба — 1943) действительно разворачивались на улицах современных городов. Что доказал Льютон — так это то, что для создания готического по духу фильма в наши дни не обязательно использовать собственно готику. В конце XVIII и в XIX веках готика служила символом иной, искаженной реальности, своего рода сумеречной зоны, в силу того отчуждения, которому она подверглась в эпоху Просвещения. Но в XX веке отчуждению подверглось буквально все, включая душу человека, столетием раньше еще считавшуюся цельной и неизменной. Чтобы заставить современного зрителя испытать переживания, сходные с теми, что испытывал читатель готического романа прошлых лет, не нужно было отправлять его в руины древнего монастыря — достаточно просто воссоздать «то вгоняющее в дрожь ощущение, когда глаза большого города по-кошачьи светятся в темноте» (Честертон).

Вместе с тем идейно фильмы Льютона всем обязаны именно готическому роману. К примеру, сюжет о женщине, в момент секса превращающейся

в пантеру и убивающую своего любовника, произрастает из описанной выше «концепции Медузы». Новой была психоаналитическая интерпретация этого сюжета, которая понравилась критикам. Однако нельзя не заметить, что психоаналитик в «Людях-кошках» выступает в роли «обманутого обманщика», ограниченного рационалиста, в финале расплачивающегося жизнью за свое неверие — что тоже соответствует идеологии романтизма.

Иными словами, революция Вэла Льютона заключалась не в том, что он убил готику, а в том, что он дал ей новую жизнь в современности. Отныне, чтобы увидеть живого мертвеца, не нужно было ехать в замок графа Орлока — им могла оказаться молчаливая жена вашего босса. Если Льютон не помещал действие в склеп, то заставлял выглядеть склепом обычную городскую квартиру. Дьявол не прятался больше в разрушенной церкви и не появлялся в облике прекрасной сильфиды, он просто был вашим соседом и любезно здоровался при каждой встрече. Без фильмов Льютона невозможны были бы такие картины, как «Психоз», «Ребенок Розмари» или «Суспирия». Именно их следовало бы называть неоготикой.

Но случилось иначе. Вэл Льютон подготовил всплеск моды на готику, однако произошел он уже после его смерти — в конце 50-х — начале 60-х годов. Сегодня расцвет готики в кинематографе 60-х связывается с именами таких режиссеров, как Роджер Кормен в США, Теренс Фишер в Англии и Марио Бава в Италии, но в действительности готические фильмы в те годы снимали везде — от Аргентины до Филиппин, и объясняется это не столько достижениями отдельных постановщиков, как бы талантливы они ни были, сколько модой на оккультизм и эзотерику, охватившей массовую культуру[4]. Готический стиль, немыслимый без галлюцинаций и грез наяву, пришелся по вкусу адептам эзотерической революции, развернувшейся в эту эпоху, а приверженцы революции сексуальной активно использовали способность готики облекать запретные темы в фантастическую упаковку. Они же и дискредитировали этот жанр в 70-е, когда победившая сексуальная революция изгнала из кинематографа дух романтизма, и готические (только по названию) фильмы превратились в площадки для демонстрации сцен извращенного секса. Цветан Тодоров в 1973 году остроумно объяснял упадок фантастики тем, что все ее темы перекочевали в сочинения психоаналитиков[5].

Результатом этих процессов становится исчезновение готики с экранов в эпоху рейгановского консерватизма — как морально устаревшей и идеологически сомнительной. Поколению яппи приходится более по душе спилберговская модель хоррора, заложенная «Полтергейстом» (1982). Ее основу составляет столкновение неких фундаментальных ценностей — как правило, семейных — с враждебной, хаотической стихией потусторонних сил. Разумеется, семейные ценности всегда торжествуют, и весь вопрос в том, с каким количеством кинематографических аттракционов будет одержана эта победа. Итальянец Дарио Ардженто, пытавшийся в те годы раскрутить Universal на новую версию «Франкенштейна», получил от студийных боссов однозначный ответ: «Готика умерла! Зрители больше не хотят этой старомодной ерунды».

Рождение неоготики приходится на 1992 год, когда Фрэнсис Форд Коппола выпустил «Дракулу Брэма Стокера». В те годы фильм ужасов уже изрядно деградировал, превратившись в подростковое зрелище, так что когда Коппола взялся за работу, то, по собственному признанию, обнаружил, что новое поколение зрителей вообще слабо представляет себе, кто такой Дракула. Сценарий Джеймса Харта выражал явное намерение вернуть фильму ужасов утраченный романтический колорит. «Дракула — это не аристократ в смокин-

[4] Подробнее об этом я писал в статье «Горячая жажда вечности» («Искусство кино», 2004, № 5).
[5] См.: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997, с. 121.

«Ван Хельсинг», режиссер Стивен Соммерс

ге и не кровососущий монстр, но могучий князь-воин, лишившийся милости Божьей и ищущий пути назад», — так формулировал свою концепцию сценарист. Впрочем, центральная идея «Дракулы Брэма Стокера» — представить вампирскую историю как притчу о пробуждении подавленной сексуальности в викторианскую эпоху — не отличалась новизной. По эстетике этот фильм больше всего напоминал готические мелодрамы, которые в 60-е годы поточным образом производила британская студия «Хаммер», только с бóльшим бюджетом и масштабными спецэффектами.

Успех «Дракулы» показал голливудским боссам, что «старомодная ерунда» может быть выгоднее, чем комедии ужасов про маньяка в хоккейной маске. С этого момента готика выходит из гетто категории «Б», наслаждается возможностями больших бюджетов и звезды борются за роли в ней, как боролся Том Круз за роль упыря Лестата в «Интервью с вампиром» (1994).

Но принцип семейного зрелища как основной стратегии Голливуда остался непоколебим, а это автоматически означало, что в высокобюджетной постановке не должно быть ничего, что выходило бы за пределы разумения четырнадцатилетнего подростка. Втиснуть в эту концепцию радикальный мистицизм готики, равно как и еще более радикальную сексуальность, было почти невозможно. И после нескольких провалов производство готических фильмов прекратилось.

Выход нашел одаренный ремесленник Стивен Соммерс, в конце 90-х сумевший-таки добиться от чиновников Universal права на новую версию «Му-

мии». Осовремененная «Мумия» (1999) Соммерса вместе с названием и сюжетной канвой унаследовала и романтический конфликт: живого мертвеца, рыщущего в поисках потерянной возлюбленной, и, как следствие, обязательное смещение зрительских симпатий от аморфного положительного героя в его сторону. Соммерс решил проблему, сделав главного героя, легионера Рика О'Коннела двойником Индианы Джонса. Но Брендан Фрейзер — не Харрисон Форд, хоть и пытался копировать его кривую ухмылку. Этот наряженный во френч и обвитый патронташем яппи был заметен лишь в отсутствие Имхотепа — колоритнейшего Арнольда Вослу, обладателя античного торса и внешности молодого Брандо. К счастью Фрейзера, на долю Вослу в «Мумии» выпало лишь строить страшные гримасы — большую часть его роли «сыграли» спецэффекты.

Работая над фильмом «Мумия возвращается» (2001), Соммерс уже писал сценарий по собственному сюжету и выбрал добропорядочный «спилбергоВский» вариант развития действия. Он заставил Рика и Эвелин прожить в счастливом браке девять лет и обзавестись сыном, которого похищают и тем принуждают героев вступить в битву за семейное счастье. Злодеи же — Имхотеп и его наконец реинкарнированная подруга Анак-Су-Намун — озабочены господством над миром при помощи армии собакоголовых воинов Анубиса. Впрочем, это их намерение остается на обочине картины в качестве своеобразного макгаффина, а главной целью является все же обретение вечной любви (eternal love), и, расшифровывая замысел Соммерса, можно сказать, что именно она выступает в роли той дикой, хаотической стихии, которая противостоит уютным семейным ценностям главных героев.

Исходя из этой концепции, Соммерс предоставил Арнольду Вослу и сыгравшей Анак-Су-Намун фотомодели Патрисии Веласкес почти столько же экранного времени, сколько Брендану Фрейзеру и Рейчел Уайз. В итоге случилось то, что всегда случается, когда идеология романтизма (пусть даже иронически сниженная) сталкивается с примитивной, сформированной телевидением эстетикой боевика для семейного просмотра. Имхотеп и Анак-Су-Намун стали фактически главными героями фильма, двигателями сюжета, в то время как Рик О'Коннел и его Эвелин чем дальше, тем больше раздражали откровенной необязательностью своего присутствия в кадре.

Но Соммерс и руководство студии не поняли этого, а потому в 2004 году выпустили провального «Ван Хельсинга» — вариацию на тему юниверсаловских хорроров 40-х годов, где все классические монстры — Дракула, Оборотень, Создание Франкенштейна — были собраны вместе. Откровенно пубертатный юмор и эстетика компьютерной игры, где герой, бегая по коридорам замка, отстреливает вылезающих из-за угла чудовищ, привели в недоумение как публику, так и критиков, ожидавших от фильма киноманского объяснения в любви старому готическому кино.

Чуть лучше оказался «Другой мир» (2003) — в силу того, что он претендовал не на коммерческий успех семейного кино, а на культовый статус в сравнительно узких кругах. К тому же он отчасти был укоренен в кинематографической традиции. Более тридцати лет назад в Европе пользовался большой популярностью испанский фильм ужасов «Вальпургиева ночь» (1970), снятый украинским эмигрантом Леоном Климовски. В нем козням демонической вампирши графини Вандессы противостоял романтичный молодой человек Вальдемар Данински, который по причине древнего фамильного проклятья каждое полнолуние превращался в волка. Герой из-за этого очень переживал, а потому все свободное от бегания в шкуре по лесам время посвящал добрым делам — например, борьбе с вампиршей, которая периодически пыталась его соблазнить. Этот фильм показывался и в США, правда, там он был переименован (видимо, в связи с тем, что американцы не знают, что такое вальпургиева ночь) и назывался с трогательной простотой: «Оборотень против вампирши».

«Мумия», режиссер Стивен Соммерс

Создатели «Другого мира» — сценарист Дэнни Макбрайд и режиссер Лен Уайзман — явно видели эту ленту и позаимствовали из нее основную идею своей картины, слегка ее усовершенствовав. По их замыслу, элегантные, аристократичные вампиры и плохо воспитанные, дурно пахнущие оборотни ведут яростную борьбу между собой уже много столетий. Разумеется, согласно «постматричным» представлениям о том, что «модно» и «стильно», персонажи фильма одеты в черные кожаные плащи, летают по воздуху и используют суперсовременное оружие. Героиня фильма Селена в исполнении англичанки Кейт Бекинсейл — вампирша, входящая в отряд по истреблению вервольфов, или, как их называют в фильме, «ликанов» (от слова «ликантроп» — оборотень). Любовь Селены к человеку, укушенному оборотнем, позволила авторам картины позиционировать свое творение как осовремененную версию «Ромео и Джульетты», где Ромео — оборотень, а Джульетта — вампир. Некоторые критики усмотрели в «Другом мире» сильный социальный подтекст: намек на классовую борьбу, этнические чистки, а также на то, что вампиры олицетворяют доминирующую культуру, а оборотни — нелегальных эмигрантов из стран третьего мира. (Удивительно, что никто еще не открыл в «Другом мире» метафору войны с мировым терроризмом.)

Между тем достижения американцев не остались незамеченными по другую сторону океана — во Франции, где кинематографисты твердо убеждены, что уже давно и успешно соревнуются с Голливудом. Голливуд, правда, их потуг в упор не замечает, но это не мешает французам все выше поднимать планку бюджетов, увеличивать масштаб спецэффектов и количество звезд. В 2001 году во Франции вышло сразу два готических фильма — «Братство волка» и «Бельфегор, призрак Лувра», причем последний рекламировался именно как французский ответ американской «Мумии». Однако, как выяснилось, поносить американцев за культурную экспансию куда проще, чем самим делать конкурентоспособное кино. Эти рыхлые, лишенные напряжения картины выглядели задыхающимися клячами рядом с мчащимся во весь опор мощным локомотивом «Мумии». Но если сценарная основа «Братства волка» по бессмысленности могла соперничать с «Ван Хельсингом», то в «Бельфегоре»

«Мумия возвращается», режиссер Стивен Соммерс

имелась гипотетическая возможность порезвиться: ведь в средневековой демонологии Бельфегор — это похотливый демон, у которого вместо языка мужской половой член. Однако увлекаться средневековой демонологией могли немецкие романтики, постановщикам же современного готического кино такие знания ни к чему, а потому режиссер Жан-Поль Саломе заменил демона неряшливо нарисованным на компьютере летающим скелетом, который вызывал смех в зрительном зале при каждом появлении.

Из картин, снятых на рубеже столетий, под классическое определение готики попадают лишь «Девятые врата» (1999) Романа Поланского, не в последнюю очередь потому, что этот фильм сделан в стороне как от голливудского, так и от французского мейнстрима. Из бестселлера испанского писателя Артуро Переса-Реверте «Клуб Дюма, или Тень Ришелье» Поланский оставил лишь одну сюжетную линию про старинный манускрипт «Девятые врата в царство призраков», якобы написанный венецианским чернокнижником в соавторстве с Князем тьмы. Это дало режиссеру возможность в полной мере использовать две основные составляющие готики: темную метафизику и демоническую сексуальность. Шестидесятишестилетний Поланский (кстати, магия цифр, связанная с фильмом, поистине впечатляет — сплошные «шестерки» и «девятки») выглядит в этой картине человеком другой эпохи: читавшим «Влюбленного дьявола» и знающим о роли гравюр в герметических текстах Ренессанса. Сам Поланский утверждал, что снимал «Девятые врата», потому что ему интересно было сделать книгу главным героем фильма, — чудовищно крамольная идея по меркам современного кинематографа. Знать мифологию культуры, использовать ее при создании картины — какая бессмысленная трата сил и времени! Вот изобразить Дракулу в виде бритоголового братка, увешанного золотыми цепями, как в фильме «Блейд-3», — это круто.

В XVIII веке готический роман протягивал нить между эпохой Просвещения и Средневековьем, про которое люди того времени хотели бы забыть. Если идеология барокко выражалась словами «помни о смерти», то де-

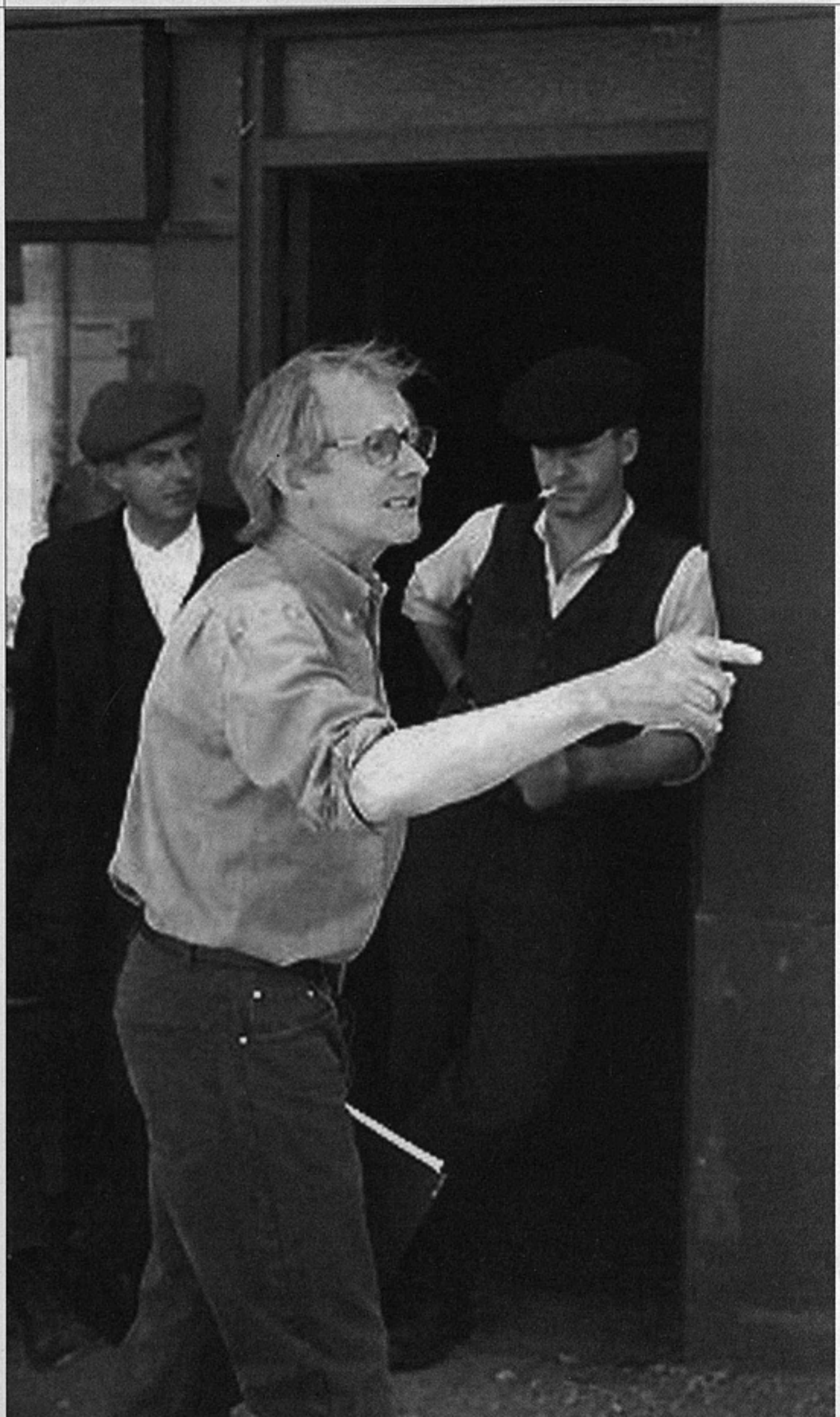
визом готики могла бы стать фраза «помни о прошлом». Каким бы искаженным и ошибочным ни было восприятие этого прошлого, оно все же жило в душе человека того времени — не случайно навязчивым мотивом романтических произведений был *оживающий* старинный портрет. Но вторая половина XX века с избытком выполнила завет Просвещения. Сегодняшний интеллектуал не насмехается над религиозной мистикой романтизма, подобно мыслителям-рационалистам прошлых веков, — он просто не понимает, что это такое. Он знает эти слова, но не чувствует их содержания.

Наш век взял от Просвещения прагматизм Вольтера, первым из философов продемонстрировавшего, что стратегии успеха могут быть важнее поиска истины, но забыл позаимствовать колоссальный объем его знаний и ви́дение исторических процессов. Старые рационалисты по крайней мере понимали своих противников и искренне их ненавидели. Лучше кричать во весь голос: «Раздавите гадину!», чем тупо обсуждать за ланчем, спал ли Иисус с Марией Магдалиной. Лучше считать Бекфорда и Льюиса непримиримыми идейными врагами, чем видеть в них старомодных предшественников Стивена Кинга и Томаса Харриса. Лучше трактовать готику как «подсознание психоанализа», чем как непритязательную основу для видеоигры.

Режиссер, вздумавший сегодня экранизировать близко к тексту произведения вроде «Ватека» или «Монаха», будет незамедлительно распят общественным мнением, но не за безнравственность — с этим у нас все в порядке, — а за куда более страшное кощунство: за размышления о планах Бога, пределах познания и непостижимых безднах, которые скрывает в себе человек. Современное кино не любит заглядывать в бездны — это некомфортно да и опасно; ведь бездна может заглянуть в ответ, и прощай тогда старательно выстроенная карьера. В наши дни можно с уверенностью сказать, что готика и в самом деле умерла. Но не стоит думать, что ее пора окончательно списать со счетов. Этому монстру не привыкать выбираться из могилы[6].

[6] Надо сказать, что место готики в последние десятилетия занимают литература и кино киберпанка. Пусть несколько спекулятивно, но это направление фантастики ставит типично готические вопросы иной реальности, взаимоотношения Творца и Создателя и т.п. Подробнее об этом см.: А р т ю х А. Кинематографическая техномистика — «Искусство кино», 2003, № 4.

О П Ы Т



Кен Лоуч на съемках фильма «Ветер, что колышет ячмень»

КЕН ЛОУЧ, ПОЛ ЛАВЕРТИ

Брат шел на брата

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ПЕТР ШЕПОТИННИК

Петр Шепотинник. Прежде всего, я хотел бы поблагодарить вас за эту картину. Знаете, ведь ваш «Ветер, что колышет ячмень» — очень русский фильм.
Пол Лаверти. Вот как?
Кен Лоуч. Любопытно.
Петр Шепотинник. А до какой степени этот фильм британский или ирландский?
Кен Лоуч. Мне кажется, что он универсален практически во всех отношениях. Иначе не стоило бы его снимать. Это же не научная, не музейная реконструкция событий. В основе картины — рассказ о колонии, вытесняющей империю, и об империи, силой оружия навязывающей колонии свое господство. Империи, которая защищает свои интересы, но губит будущее всех, кто живет на ее территории. Это фильм об оккупационной армии, которая презирает местное население. И о сопротивлении несправедливости. А ведь все эти темы универсальны.
Петр Шепотинник. К сожалению.
Пол Лаверти. Но наш фильм и об отказе от сопротивления. Эта проблема также чрезвычайно актуальна сегодня. Противостояние Давида и Голиафа: простые люди не могут совладать с этой ситуацией. Они считают, что им не хватит сил сопротивляться. Этот страх, неуверенность в себе возникают вновь и вновь — в разных точках нашей планеты. Страх везде и всегда парализует волю. И это хорошо понимают и используют оккупанты. Меняется технология, но психология оккупации и сопротивления остается практически той же, что и прежде.
Петр Шепотинник. Получается, что вы все еще испытываете вину за то, что произошло в 20-е годы прошлого века?
Пол Лаверти. Кто? Я? Нет, я не несу за это никакой ответственности.
Кен Лоуч. Сейчас вы задали очень нерусский вопрос. Ведь вы, журналист из России, должны бы знать о классовой борьбе и понимать, что колонии основывает правящий класс, а рабочий люд подвергается эксплуатации. Так что дело тут во взаимоотношениях между классами. Моих предков эксплуатировали те же политики, которые эксплуатировали ирландцев. То же и с ирландскими предками Пола, которых эксплуатировал правящий класс Великобритании. Дело тут в классе, а не в национальности.
Пол Лаверти. И не забывайте, что британские солдаты в Ирландии набирались из безработных, в основном — из ожесточившихся ветеранов первой мировой войны. Они нигде не могли найти работу и устремлялись в Глазго, Бирмингем и другие промышленные города. Именно оттуда в оккупацион-

---

Материал подготовлен на основе видеоинтервью, записанного для программы «Кинескоп» (телеканал «Россия»), при участии **Аси Колодижнер**.

«Ветер, что колышет ячмень»

ную армию и были завербованы первые добровольцы. Их использовали как пушечное мясо, для самой грязной работы. И придумали все это такие люди, как Черчилль, Ллойд-Джордж, Гринвуд и прочие британские министры. Они относились к солдатам так же, как и предыдущие поколения политиков, хозяев империи. Они эксплуатировали рабочих, они приняли законы, ограничивающие их право на создание профсоюзов. Поэтому мы и говорим, что наш фильм не против Великобритании. Наш фильм против британской элиты. Очень важно отличать одно от другого.

Петр Шепотинник. А что, кто-то уже сказал или написал, что вы сняли антибританский фильм?

Кен Лоуч. Я думаю, что британские критики обязательно так скажут.

Петр Шепотинник. Когда я смотрел ваш фильм, то вспомнил слова Льва Толстого. Он любил повторять, что зло порождает лишь зло, а добро — лишь добро.

Кен Лоуч. Хотелось бы верить, что так оно и есть. Но вряд ли это правда. Например, добро может породить... эксплуатацию. Вот ведь какая штука. По-моему, толстовская формула — слишком смелое обобщение. Ее трудно обосновать, подтвердить примерами.

Пол Лаверти. Но все же мысль о том, что одна несправедливость порождает другую, безусловно, верна. Именно поэтому действие нашего фильма происходит сразу же после всеобщих выборов 1918 года. Тогда еще была возможность мирного разрешения конфликта. Большинство населения проголосовало за создание ирландского парламента, независимого от Британской империи. Парламент был образован — и разогнан властями. Депутаты протестовали — и подверглись репрессиям. Появились статьи в защиту парламента — и власти закрыли газеты. В результате началась война за независимость. В ответ на несправедливость ирландцы взялись за оружие и пошли убивать. Та же ситуация повторяется и сегодня — в разных уголках мира. Знаете, замечательный ирландский поэт Шеймус Хини писал: «Исследуя прискорбное, ищите прекрасное». Например, Федерация иракских профсоюзов старается, при всем безумии, которое творится в этой стране, предложить гуманный путь выхода из сложнейшей ситуации, чтобы избежать кровопролития. Это, разумеется, чрезвычайно сложная задача. Мне кажется, что когда население систематически подвергается насилию и притеснениям со стороны оккупантов, очень непросто руководствоваться принципами добра и гуманизма.

«Ветер, что колышет ячмень»

Петр Шепотинник. Вы приехали из Соединенного Королевства. Насколько сейчас едино это королевство?

Кен Лоуч. Ну, все зависит от того, что вы имеете в виду. Если говорить о футболе (а это сейчас самое важное), особого единства не наблюдается. Здесь у нас с Полом противоречий хоть отбавляй. Пол болеет за Шотландию, а я — за ту команду, которая хорошо играет в футбол, то есть за Англию. Поэтому Соединенное Королевство очень разобщено в вопросах футбола. А в остальном... не могу сказать с уверенностью.

Петр Шепотинник. А почему в центр сюжета вы поместили двух братьев?

Кен Лоуч. Потому что гражданская война — это война между семьями. То, что герои фильма братья, — историческая правда, ведь тогда брат шел на брата. Но, кроме того, это еще и метафора — раздора в обществе, в самом народе. Есть разница между пропагандистским фильмом и художественным. Наша картина, я надеюсь, получилась многоплановой, потому что реалии политической борьбы мы стремились преломить через жизненный опыт реальных людей. Мы хотели снять «Ветер...» так, чтобы получился рассказ о личном, пережитом. Через личный опыт, личные переживания героев проступают очертания политической борьбы.

Петр Шепотинник. Как вы выбирали актеров на роли Дэмиена и Тедди? Они ведь должны были быть похожими, играя родных братьев.

Кен Лоуч. Да, мне пришлось это учитывать.

Петр Шепотинник. В 1995 году вы сняли фильм о гражданской войне в Испании — «Земля и свобода». С тех пор что-то изменилось в производстве исторических картин?

Кен Лоуч. Почти ничего не изменилось. Художникам стало труднее воссоздавать интерьеры, находить костюмы ушедшей эпохи. Но в остальном все по-прежнему. Мы все так же зависим от естественного освещения, от графика съемок. Как и раньше, надо создавать идеальные условия для того, чтобы актеры могли на съемочной площадке воспроизвести правду поведения, правду существования своих героев.

Перевод с английского Б.Горелика

КИЛЛИАН МЁРФИ, ПОРИК ДЕЛЕЙНИ

Переступившие черту

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ПЕТР ШЕПОТИННИК

Киллиан Мёрфи, Порик Делейни в фильме «Ветер, что колышет ячмень»

Петр Шепотинник. Прежде всего, я хотел бы поблагодарить вас за прекрасную игру в этом фильме. Как вчера реагировала публика?

Киллиан Мёрфи. Это был необыкновенный вечер, буря эмоций. Весь зрительный зал, две тысячи человек, аплодировал стоя. Просто потрясающе.

Петр Шепотинник. А как воспримут эту картину политики? Или вам все равно?

Порик Делейни. Во время работы мы об этом не задумывались. Я не состою ни в какой партии. Я актер, я снимаюсь в кино. Однако я уверен, что фильм вызовет горячие дискуссии. Но ведь так всегда происходит с картинами Кена Лоуча. В спорах нет ничего плохого. Люди начинают обсуждать фильм, появляются разные точки зрения.

Петр Шепотинник. Какими критериями руководствовался Лоуч во время кастинга?

Киллиан Мёрфи. Кен очень тщательно подбирает актеров. Я прошел примерно шесть проб. Он их называет не «пробы», а «congressations»[1]. Мы с Ториком пробовались по отдельности и даже не были знакомы до съемок. Но, по-моему, у Кена с самого начала было очень точное представление о необходимых ему типажах.

Петр Шепотинник. А как проходили пробы?

Киллиан Мёрфи. Нужно было импровизировать.

Порик Делейни. Сначала мне надо было отстаивать какой-нибудь тезис, а потом мы с Киллианом менялись ролями и тот же самый тезис нужно было опровергать. Таким образом, нам приходилось последовательно защищать две точки зрения. Мне кажется, Кен хотел посмотреть, сможем ли мы быть убедительными, сможем ли поддерживать такой диалог.

Материал подготовлен на основе видеоинтервью, записанного для программы «Кинескоп» (телеканал «Россия»), при участии **Аси Колодижнер**.

[1] *Образовано из двух английских слов: «congress» — конгресс и «conversation» — разговор. — Прим. переводчика.*

Киллиан Мёрфи. Мы не знали, как будет развиваться сюжет фильма. У нас не было сценария. Мы знали лишь то, что нам предстоит играть братьев, но не знали, что произойдет с нашими героями. Поэтому съемки были очень интересными и напряженными.

Петр Шепотинник. Киллиан, расскажите, пожалуйста, о режиссерской манере Кена Лоуча. Вы ведь далеко не новичок в кино. В прошлом году я видел вашу прекрасную работу в фильме «Завтрак на Плутоне». Вы почувствовали разницу в режиссерской манере Кена Лоуча и Нила Джордана?

Киллиан Мёрфи. У Кена свой собственный, совершенно уникальный метод работы. В киноиндустрии его считают возмутителем спокойствия. Он отказался от всех правил и устоев кинопроизводства, заложенных много лет назад. На нашей съемочной площадке возникла волшебная атмосфера, позволявшая актерам чувствовать себя очень уверенно, создававшая благоприятные условия для самовыражения. Работать с Кеном — настоящее счастье. Камера устанавливается на большом расстоянии от актера, его передвижения в кадре не ограничиваются, нет бессмысленных проходов. Актеры получают максимальную свободу и не сталкиваются с теми техническими проблемами, что неизбежны во время съемок. На площадке царит равноправие.

Петр Шепотинник. Кстати, все, о чем вы говорите, чувствуется и на экране.

Киллиан Мёрфи. Прекрасно!

Петр Шепотинник. Как вам кажется, это только британо-ирландская история или она более универсальна?

Порик Делейни. Прежде всего, это британо-ирландский фильм о событиях времен войны за независимость и гражданской войны, когда ирландцы сражались друг с другом. Но, очевидно, картина будет понятна каждому, потому что за последние десятилетия было множество войн и вооруженных конфликтов — и они продолжаются до сих пор. Я уверен, что люди будут проводить параллели. В фильме затронуты вечные проблемы. Это не просто политическая, но и человеческая драма, поэтому она будет близка людям во всем мире. Возможно, они смогут узнать в этой истории свою собственную. Если же подобное не случалось с ними, то, несомненно, их предки оказывались в такой ситуации.

Петр Шепотинник. Что, по вашему мнению, означает ключевая фраза фильма: «Я переступил черту»?

Киллиан Мёрфи. Что касается моего героя, то тут все ясно. В фильме есть несколько ключевых моментов, когда Дэмиен должен сделать выбор. Во-первых,

«Ветер, что колышет ячмень»

эпизод, когда он отказывается от учебы в Лондоне. Во-вторых, момент душевного перелома — убийство доносчика. По-моему, именно тогда он переступает черту. Я не могу себе представить, что чувствует человек, когда убивает своего близкого. Ведь Дэмиен говорит, что они вместе обедали у его мамы. Если хочешь быть последовательным в своих убеждениях, в стремлении достичь своего идеала и идешь до конца, то приходится переступать черту. И тогда насилие становится частью твоего пути.

Петр Шепотинник. Ваш герой поступает так же?

Порик Делейни. Да. Он совершает братоубийство. Но я не думаю, что Тедди — однозначно отрицательный персонаж. Это сложная личность. Мы видим, как он меняется на протяжении фильма. Просто он бессилен что-либо сделать. Его подталкивают обстоятельства. И наступает момент, когда... Бог знает, как бы я поступил на его месте. Вероятно, я смог бы это узнать, только если бы современная Ирландия подверглась оккупации и сложилась подобная ситуация. Но мне было важно сосредоточиться на истории и как можно лучше исполнить роль, поэтому я не задавался таким вопросом. Я просто работал. Так что мой ответ на ваш вопрос: да, разумеется, Тедди переступает черту, и для него уже нет пути назад.

Петр Шепотинник. Какая сцена была для вас самой тяжелой в этом фильме?

Порик Делейни. Их много. Мне было трудно смотреть сцену, в которой Дэмиену приходится казнить Криса, доносчика. Особенно драматичен тот момент, когда Крис оборачивается и говорит: «Я не писал письма, потому что моя мама не умеет читать». Это очень правдивая ситуация, так как подобное могло произойти в тогдашней Ирландии, где было много неграмотных людей, у которых не хватало средств получить образование. Эпизод, когда Тедди должен приказать убить своего брата, тоже дался с трудом. Я помню, в тот день Кен так расстроился, что попросил меня вернуться на площадку через час. И когда я пришел обратно, он все еще не мог прийти в себя. Нам было важно сделать все как следует, потому что в этих сценах суть фильма. Квинтэссенция того, что происходило в Ирландии в 1920-е годы, во время гражданской войны и что оставило неизгладимый след на всей нации. Мы старались как можно точнее и правдивее воспроизвести те события, вкладывая в работу душу и сердце.

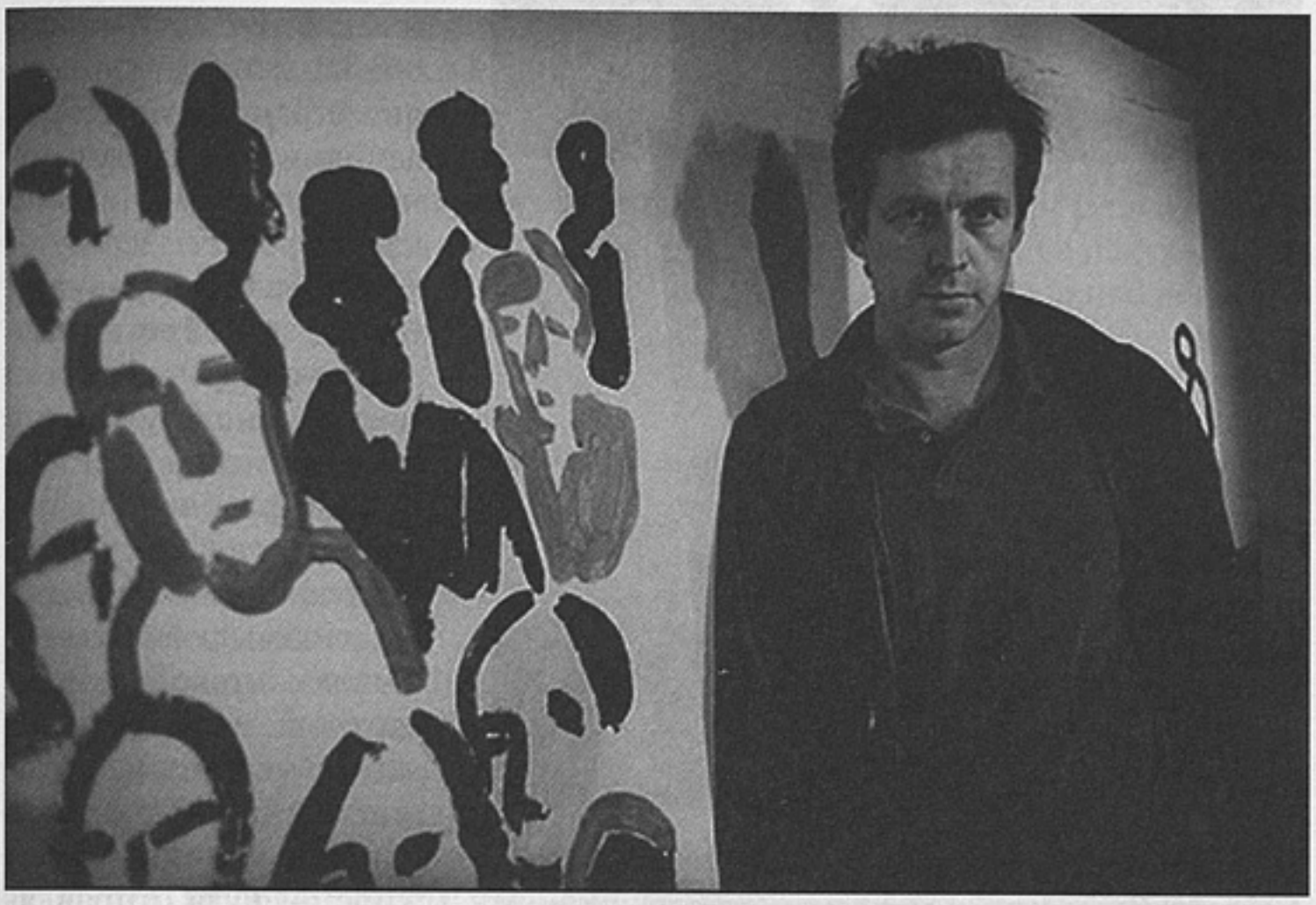
Киллиан Мёрфи. Это не было похоже на привычные съемки и не имело ничего общего с обычным процессом кинопроизводства. По сюжету я должен был расстрелять своего партнера по съемкам, с которым очень подружился. Фильм снимался в хронологическом порядке, и я ужасно переживал из-за предстоящей сцены. Большая заслуга Кена в том, что ему удалось создать такую атмосферу на площадке, при которой мы не просто изображали эмоции. Мы их по-настоящему испытывали. Он — настоящий гений.

Перевод с английского Б.Горелика

БРЮНО ДЮМОН:

«Мне нужна точность»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЧАРЛЗ МАСТЕРС



Брюно Дюмон
Фото Тьерри Некту

Бескомпромиссное кино Брюно Дюмона всегда вызывало у зрителей противоречивую реакцию. Его «Человечность» просто освистали, хотя в 1999 году в Канне она получила три награды; многие были недовольны, что призы за исполнение мужской и женской ролей достались непрофессионалам. В этом году новый фильм Дюмона «Фландрия» тоже участвовал в каннском конкурсе. Режиссер продолжает исследовать темы, затронутые в его прежних работах, — необузданный секс, экстремальная жестокость. Только теперь фоном служит война. Дюмон снимает несколько батальных сцен, напряженное действие которых разительно контрастирует с обычным размеренным ритмом его фильмов. Это история о том, как два простых парня с севера Франции оказываются участниками некоего неназванного конфликта и втянуты в пучину страшной жестокости.

Чарлз Мастерс. Начнем с контекста. По сценарию, французские солдаты отправляются сражаться в арабоговорящую пустынную страну в ходе, очевидно, нефтяной войны.

Брюно Дюмон. Я не хотел снимать политический фильм. Это не моя тема. Но мне хотелось сделать нечто злободневное, поэтому мои солдаты одеты в современную одежду, и сразу же исчезает соблазн воспринять фильм как исторический. Можно предположить, что речь идет о войне в Персидском заливе. Остальное — дело воображения зрителя, на которое я опираюсь. Войну я снимал очень грубо, очень просто, без спецэффектов. Мне не хочется изображать ее, как в американском кино, где она похожа на оперу. Другими словами, мне не нужно некое идеализированное представление. В сущности, дело даже не в войне, не об этом я снимаю кино. Я лишь помещаю людей в определенный контекст, чтобы посмотреть, как они себя поведут.

Чарлз Мастерс. Если не война, то какова же главная тема вашего фильма?

Брюно Дюмон на съемках фильма «Фландрия»

«Фландрия», режиссер Брюно Дюмон

Брюно Дюмон. Меня интересует происхождение цивилизации. Инстинкты, ощущения, физиология, на которых зиждется наша цивилизация. Мое кино физиологично, оно исключает все, что имеет отношение к интеллекту — речь, объяснения, анализ, — оно ограничивается желаниями, непосредственными чувствами, такими, как страсть, соперничество, ревность, зависть. Война — современная форма соперничества за землю, женщину. Вот что высекает искры насилия. Нужен фон некоей неопределенной войны, чтобы главный персонаж решал свои проблемы в военном контексте, деформирующем его. Но идеи можно черпать из истории конкретных войн — например, войны в Алжире, — куда отправляется обычный человек(скажем, водопроводчик) и где он становится сволочью. При этом я не хочу ставить оценки и давать ответы — дело зрителя складывать впечатления в единое целое.

Чарлз Мастерс. В фильме монтируются планы войны в пустыне и планы девушек на фоне зеленых пейзажей северной Франции. Чего вы пытаетесь достичь этим противопоставлением?

Брюно Дюмон. Подчеркнуть отсутствие. Подчеркнуть ощущения женщины, которая осталась дома и воображает себе реальность войны. Солдаты ушли, их здесь больше нет. Но она там, в тех местах, где приятная погода и весна на улице. И когда вы связываете между собой эти кадры,

рождается смысл. Когда я показываю, как солдаты кого-то убивают, а потом перехожу к девушке, которую насилуют в конюшне, рождается новый смысл. Меня вообще интересует *столкновение*, меня интересовало соотношение между Фландрией и пустыней: с одной стороны, очень зеленая, плодородная, населенная земля, а с другой — голая ничейная полоса, «ничто». Это неплохой фон для размышлений о первобытных инстинктах.

Чарлз Мастерс. В этом фильме, как и в ваших предыдущих работах, есть сцены крайней жестокости. Существует ли что-то такое, чего вы не можете показать?

Брюно Дюмон. Нельзя заставлять зрителя покидать зал. Нужно чувствовать границу, до которой можно дойти, не переходя ее.

Чарлз Мастерс. Почему вы работаете в основном с непрофессиональными актерами?

Брюно Дюмон. Мне нравятся ограничения, которые связаны с такой работой. Я не люблю отдавать точные команды. Я помещаю людей в некую ситуацию, а потом, например, без предупреждения взрываю стену и наблюдаю за их реакцией. Мне нужна точность. Я ищу и нахожу исполнителей, которые похожи на написанных мною персонажей. Принимаю их внешность и их психологию. Нет нужды обсуждать, понятен ли им персонаж, которого кто-то из них изображает. Знаю их страхи и комплексы, с чем и работаю, чем и руководствуюсь на съемках. Профессиональный актер может заинтересовать меня только как личность. Актерские навыки мне безразличны.

Чарлз Мастерс. Каков будет ваш следующий фильм?

Брюно Дюмон. Сценарий уже написан. Названия еще нет. Он о Боге, о смерти Бога. Действие происходит в Париже. Сейчас я занимаюсь вопросами финансирования. Два года уйдет на подбор актеров.

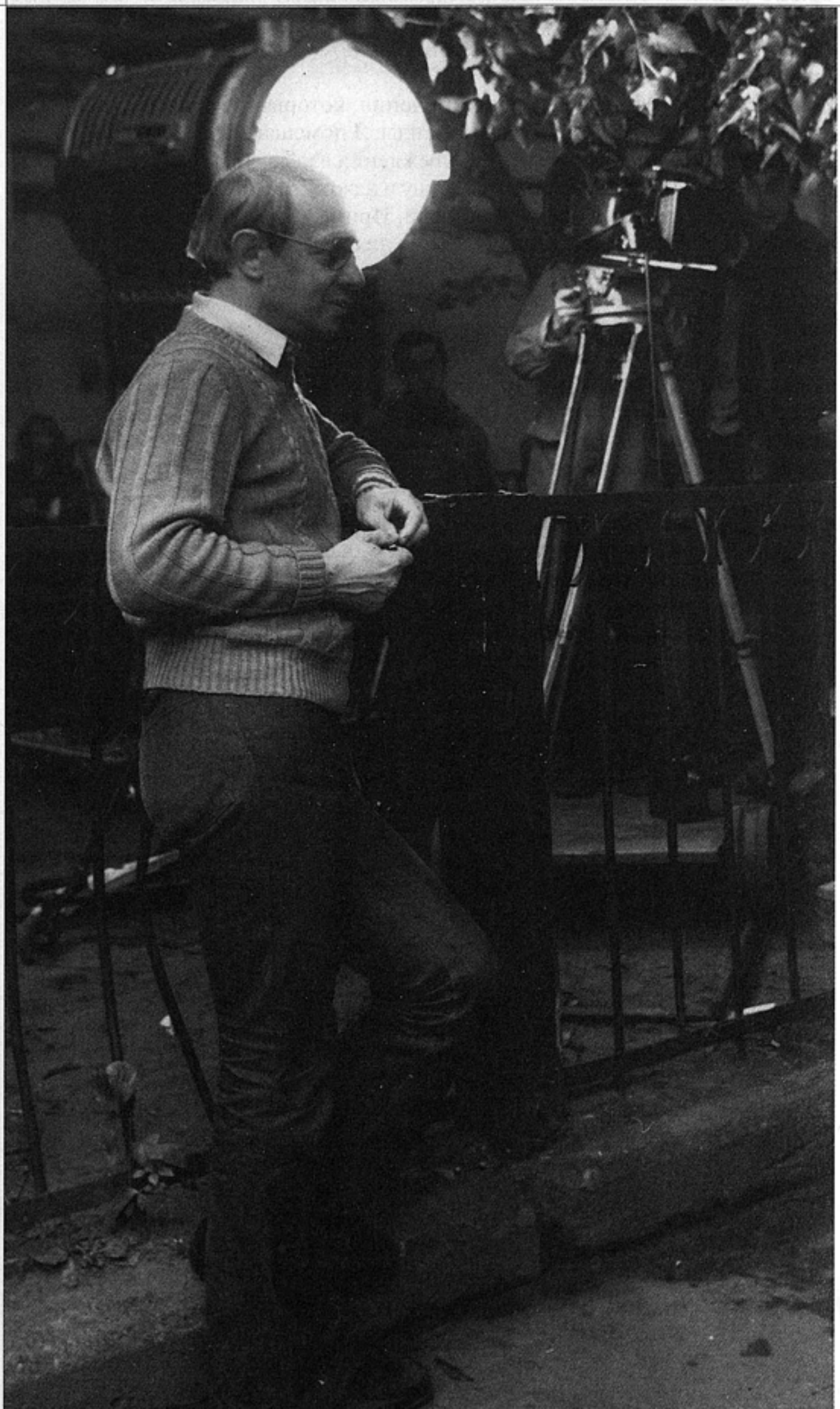
Чарлз Мастерс. Многие годы вы работали над англоязычным проектом «Конец». Как продвигаются дела?

Брюно Дюмон. У меня есть замысел снять фильм в США с американскими актерами. Проблема в том, что меня не слишком охотно финансируют. Мне хочется воспользоваться всеми ингредиентами американского кино — актеры, пейзажи, сценарий, — а потом модифицировать и переработать это так, чтобы поместить в новое духовное измерение. Чтобы не о сантиментах говорить, а о добре и зле. Плюс немного таинственности. Все американские фильмы абсолютно завершены, их мораль ясна, они закрыты. «Конец» не завершен. Мне бы хотелось пригласить на главную роль Брэда Питта или Тома Круза, ведь зрители хотят видеть на экране именно их. Меня интересует не сам актер, а его отношения со зрителем, из чего и создается аура американского кино.

Hollywood Reporter, 2006, 15 May

Перевод с английского М.Теракопян

П У Б Л И К А Ц И И



Илья Авербах

Режиссерская проза Ильи Авербаха

Эти строки писались нынешним летом на подмосковной Икше, более года спустя после поездки в Петербург, где удалось ознакомиться с богатейшим архивным фондом Ильи Александровича Авербаха, хранящимся в рукописном отделе — святая святых — Российской Национальной библиотеки (в бывшей «Салтыковке», она же «Публичка»).

«Виновником» той поездки стал сам Илья Авербах, с которым я долгие годы дружила, о котором многажды писала и готова писать еще и еще, чтобы понять, почему время все приближает и приближает к нам его фильмы. Зная мой интерес ко всему, что связано с Ильей Александровичем, мои питерские друзья — старший научный сотрудник Российского института истории искусств (Зубовского) кандидат искусствоведения Алексей Августович Лопатин и его жена — главный библиотекарь рукописного отдела РНБ Наталья Борисовна Рогова зазвали меня на юбилейную — в честь 200-летия отдела — научную конференцию, где решено было сделать обзор фонда Авербаха, впервые вводя в научный оборот неизвестные доныне материалы.

Теперь, собственно, о главном. О фонде Авербаха и о нем самом. После его ранней смерти в 1986-м (в пятьдесят два!) два года спустя скончалась его мать Ксения Владимировна Куракина, и официальной наследницей стала его единственная дочь от брака с Эйбой Норкуте Мария Ильинична Авербах. Все хлопоты о бумагах отца она передала своей матери, так как Эйба Каятоновна работала тогда в Ленинградском театральном музее, имея к архивному делу непосредственное касательство. Однако только в 1996 году архив был передан в ОР РНБ. Все это время о нем мало кто знал и мало кто им интересовался.

А подивиться есть чему! Авербах, не успевший реализовать многие творческие планы, предстает фигурой еще более масштабной, чем думалось. Рукописи сценариев, прозы, поэзии, эпистолярное наследие кинорежиссера, его нереализованные замыслы поражают глубиной и литературным талантом.

Российское кино изначально и традиционно — литературоцентрично. Так было, остается и, надеюсь, останется впредь. Несмотря на то что сама структура кинокадра, монтажа принадлежит визуально-зрелищной культуре, в основе любого фильма все же — литературный материал, или, как говорят в Голливуде, story (история). Прежде чем воплотить эту «историю» на кинопленке, ее необходимо придумать и написать. Илья Авербах был профессиональным кинодраматургом, хотя снимал (так уж вышло) свои фильмы по чужим сценариям.

Он окончил, как известно, Высшие курсы сценаристов и режиссеров, а эта киношкола славилась и славится по сей день высотой критериев как

кинематографического, так и литературного (сценарного) материала. Одним словом, на курсы бездари не попадали. Незыблемым условием поступления и учебы на них всегда было литературное дарование абитуриента. Авербах не был исключением из правила. Его литературные пробы сразу же показали, что в кино пришел самобытный талант, никого не повторяющий, имеющий свое лицо и свою тему.

Ранние опыты Ильи Авербаха, о которых мало кто вспоминает, сослужили свою службу: заострили перо, выработали в нем профессионала и оказались незаслуженно забытыми, осев в его личном архиве. Возможно, сам автор не приветствовал бы этой публикации, так же как всякий состоявшийся художник в зрелости стыдится своих ранних опусов. Однако объективности ради надо сказать, что краснеть ему не за что. Убедитесь сами! Перед вами — самая настоящая проза, добротная литература, в которой зреет индивидуальное режиссерское видение, незабываемые авербаховские «крупные планы». В его рассказах есть живой конфликт, герои живут, и это движение жизни захватывает. Сталкиваются разные люди, взгляды, миры. И это всегда интересно, всегда ново, всегда небанально. А главное — уже в этих ранних литературных опытах будущего кинорежиссера ощутимо чеховское направление его кинематографа и экзистенция бергмановского толка. Ощутимо Время (оттепель, заморозки, начало застоя) и Пространство (Россия — Ленинград — Петербург). Илье Авербаху удалось все это гармонично соединить в своих фильмах. Истоки этой гармонии, ее предчувствие вы ощутите в публикуемых рассказах.

Нея Зоркая

ИЛЬЯ АВЕРБАХ

Старый фокус со шляпой

Тогда усвойте происходящее раз и навсегда и перешагните через него... Раз оно так есть, значит, не может быть иначе...

Э.Ионеско. «Носорог»[1]

Я мог бы извиниться — и только. Я мог бы сказать тебе те несколько слов, которые принято говорить в подобных случаях — прости, очень сожалею и так далее. И ты понял бы меня и принял эту ложь, как всякую другую, — и ответил бы так, как полагается: брось, чепуха, есть о чем говорить, все в порядке. Мы помножили бы ложь на ложь, получив еще одну ложь, и разошлись бы,

---

Рассказы хранятся в фонде И.А.Авербаха в Российской национальной библиотеке (РНБ): рукописный отдел (РО), ф. 1375 Авербах И.А., № 67 — Авербах Илья Александрович. Старый фокус со шляпой, Утро, Разговор про бабочек, Синие поля, Талаус. Рассказы. 1960—1964.

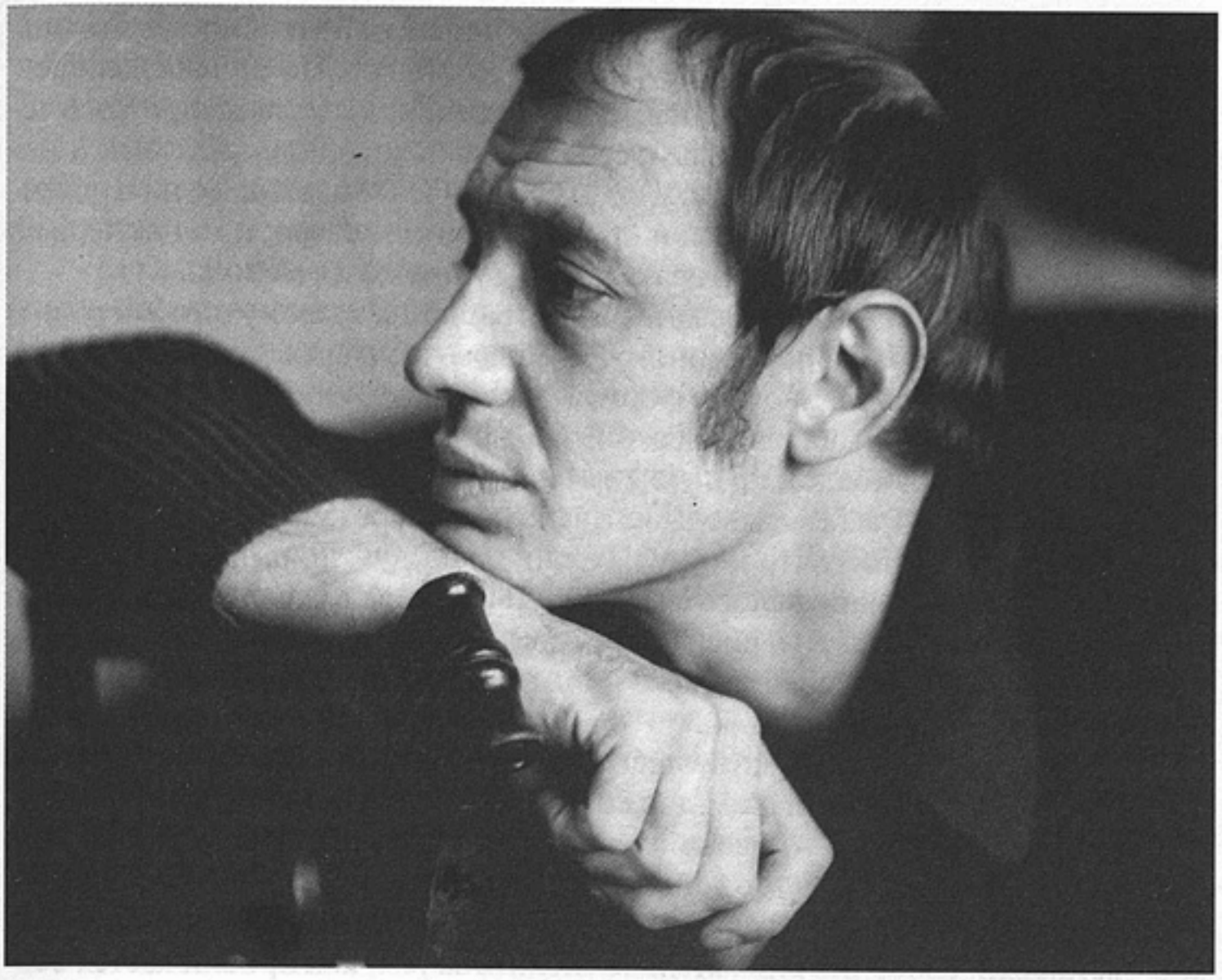
[1] Слова, вынесеные Ильей Авербахом в эпиграф, принадлежат герою абсурдистской пьесы Ионеско Дюдару (в переводе Л.Завьяловой). Вот как выглядит диалог героев:

«Д ю д а р. В таком случае примиритесь с фактом и не думайте о нем. Раз оно так случилось, значит, иначе и быть не могло.

Б е р а н ж е. Это уже фатализм.

Д ю д а р. Нет, мудрость. Если какое-то явление происходит, значит, на то имеется причина. Вот эту причину и надо искать».

См.: И о н е с к о Эжен. Носорог. Пьесы и рассказы. М., 1991, с. 65. Авербах скорее всего пользовался публикацией пьесы в журнале «Иностранная литература» (1965, № 9), что позволяет предполагать: рассказ написан примерно в 1965—1966 годах.



Илья Авербах

страшно довольные друг другом и простотой наших отношений. Ах, как все это просто! Ах, какие мы настоящие мужчины! Но вот теперь это не так, я ни о чем не сожалею, мне не за что просить прощения, это не чепуха, нам есть о чем говорить, и все далеко не в порядке.

Мы много ссорились прошлой осенью, и все по пустякам, и каждый раз ссора была нужной, вот ведь в чем дело, — так, конечно, мы не могли не поссориться по-настоящему, в конце концов. Мы начинали ссориться утром, потому что нам не следовало так рано встречаться. Мы ссорились за обедом, потому что каждый любил обедать в одиночку. Мы ссорились вечером, когда ты приходил ко мне со своей девушкой — я до сих пор не знаю, как ее зовут, — потому что тебе вовсе не нужно было приходить ко мне с нею вместе.

Девушка эта была очень милой, и она мне немножко нравилась даже. У нее были такие гладкие волосы и чистое лицо, а все остальное она просто напускала на себя. Я ставил нашу любимую пластинку — Марию Рапозо[2] — и с первыми звуками низкого сумрачного голоса девушка начинала переживать, и лицо ее тоже становилось сумрачным, как будто это сама она пела, но потом забывала обо всем и в самом деле все мрачнела и мрачнела, и тогда мне казалось возможным рассказать ей многое из того, что занимало меня тогда, мне казалось, что она все поймет и не будет переспрашивать, — а может быть, я просто немного завидовал тебе. Но я почти не говорил, а если говорил, то так, совсем не о том, или принимался петь песенки. А Мария Рапозо пела свое — что-то дерзкое, и горькое, и разнузданное, и чистое, и страшно важное...

Но мы поссорились не из-за твоей девушки. Нет, там не вышло бы ссоры, мы ведь очень ловки во всем, что касается девушек и нашей дружбы. Ты задумывался когда-нибудь о том, до какой степени мы ловки?

Ты позвонил мне ночью, часа в три, ты был пьян и все рассказывал про эту рыженькую официантку, какая она свинья и вруха. Я накричал на тебя и сказал то обидное, что мы отлично знаем друг про друга, но не говорим никогда и держим, как последнее оружие, на случай ссоры, потому что мы всегда готовы к ссоре. Сначала ты ничего не понял, а потом понял *все*, голос твой поплыл,

[2] Мария Рапозо — польская эстрадная певица.

и я понял, что попал в цель, хотя очень мало был способен понимать что-нибудь в ту минуту. Ты повесил трубку, и мы поссорились. Но слушай дальше.

Ты помнишь, как все уехали, и я остался один, не успев даже прийти в себя, один в этой большой квартире с ее длинными холодными полами и неуходящими городскими запахами. Я еще помнил белые церкви Соль-Игумен-ца[3], и алые земляничные поляны, и круглое утреннее озеро, и монастырь на той стороне, куда мы ездили загорать и пить густое козье молоко.

Все происходящее казалось мне иллюстрацией к нашему с тобой разговору о сюжете — довольно наивному, в общем-то, разговору. Получилось так, что события располагаются в форме концентрических кругов и круги эти медленно замыкаются, оставляя первоначально коридор, и тогда еще сообщение между ними возможно, но потом замыкаются окончательно, и тогда уже всё — можно только делать выводы или запоздало переживать, но ничего уже не восстановить, потому что между кругами не воздух, но разреженное пространство. Дыхание нарушалось ежечасно, и все мне казалось, что коридора уже нет, круг замкнулся, и я посредине, и выхода тоже нет, вернее, пока нет, пока не образуется новый круг и все пойдет новым порядком, а каков будет порядок этот, не знает никто.

В самом деле, события минувшего лета — ты знаешь их не хуже меня — были как бы помечены знаком движения, словно сноска в книге, обозначенная звездочкой. Очень недавние, я помнил даже запах этого молока, они еще не стали событиями, будто дощатый катер все еще перевозил нас на ту сторону, и неприязненные взгляды рабочих, которые они кидали на нас, чужаков, заставляли особенно внимательно следить за тем, как приближается остров, а сразу за ним — песчаная коса с желтыми бревнами и облупившаяся стена монастыря...

Вот так я и жил, и жизнь моя развивалась по правилам старого фокуса с зеркалом и шляпой. Это был страшный фокус, и я очень боялся его. Мама садилась вплотную к зеркалу и прижималась лбом к острому краю. На голове у мамы была старая фетровая шляпа, а я должен был смотреть в зеркало, а не на маму, иначе фокус не получался. Я и смотрел, все смотрел, все вглядывался, пока в глазах не начинали бегать желтые точки, и тогда *оно* начиналось. Мамины щеки надувались, и мама была уже не мама, а какое-то совершенно другое существо в серой фетровой шляпе. Щеки все надувались и надувались, и вдруг шляпа начинала приподниматься над маминой головой. Шляпа повисала в воздухе какой-то странной серой птицей с обвисшими крыльями, она застывала над искаженным натугой, совсем не маминым лицом.

— Хватит! — кричал я тогда. — Хватит! Прекрати!

Но шляпа все опускалась, как будто мама не слышала моего крика или ничего уже не могла поделать до поры до времени. Я замирал от ужаса, хотя знал, что стоит только взглянуть не в зеркало, а на маму, как все исчезнет. Но я знал, что в таком случае и фокуса не будет, я знал, ох, как я крепко знал законы фокуса и ни разу не посмотрел на маму. Я глядел в зеркало, я должен был понять все, не выходя из фокуса. А в зеркале качались старый шкаф за маминой головой, и корешки книг на полке, и маленький бронзовый Иисус Христос на кресте, и резная спинка кровати...

У себя в комнате я успокаивался. Здесь были мои вещи, легкие и знакомые, с известными мне историями. Ровно блестел глазок приемника. Приемник излучал старый запах — запах лака и горячей материи, раскаленного лампами шелка. Он дышал, он говорил глухими жалобными голосами, прерывающимися музыкой по временам, и если музыка начинала звучать чересчур громко, я убирал ее движением руки, и она послушно уходила.

Той осенью было много арбузов. Я каждый день покупал себе арбуз и делал это не потому, чтобы очень любил арбузы. Это была все та же игра, так не-

[3] Придуманное Авербахом название провинциального российского городка по аналогии с Соль-Илецком, Сольвычегодском.

легко было его выбрать. Вся воля требовалась, чтобы определить единственно нужный арбуз. Качества, заметные на глаз, не играли тут никакой роли. В одном и том же могли быть черные и светлые косточки. Они напоминали игру в скачки, а кубик, брошенный продавцом, определял набранные очки. Арбуз нельзя было оставлять разрезом вверх. Распоротый, почти теплый, он был отвратителен в таком виде.

Но хватит о причинах. О тех далеких причинах, из которых мы вовсе не умеем делать выводы. О тех наивных, полудетских причинах, в которых, может быть, и смысла-то нет. Я все равно не научился понимать их даже теперь, когда, кажется, мог научиться несложной науке интуиции. Но здесь дело уже в другом — в разности времен, во временно́й атрофии чувства и так далее. Просто иначе могло не быть и всего последующего — звонков, например. А звонки были — хотя и не наверняка, а так — были. И накануне первого из них я купил себе арбуз совершенно особых качеств. Он был определим на глаз, без всяких этих дурацких повертываний и постукиваний, без пощелкивания и взвешивания на ладони. Он трещал сам по себе, пока я нес его по лестнице. Он потрескивал и позванивал, когда я его вскрывал, и, развалившись, оказался таким черным и алым, что я даже зажмурился.

В четыре часа ночи зазвонил телефон. Я проснулся где-то в середине этого звонка и замер, вытянувшись в постели. Я мог придумать тысячу объяснений этому звонку, но не придумал ни одного. Я лежал и чувствовал, как становилось все напряженным и резким, как все сдвигалось на какую-то долю сантиметра, на какую-то долю секунды, и все было уже неисправимо, это я понял сразу. Тело мое покрылось липким отвратительным потом, я не мог пошевелиться, а телефон все звонил и звонил длинными напряженными звонками. Он звонил все время, пока я шел по коридору и снимал трубку, и когда я наконец сделал это, в трубке что-то пробормотали, а потом раздались частые гудки...

Так было и в следующую ночь. Около четырех часов я проснулся от ощущения тревоги. Я знал, что он зазвонит, и как только я понял, что знаю и жду, он зазвонил — так же длинно и протяжно, как накануне. Все повторилось, но на этот раз я пересилил себя и уговорил, что это кто-то разыгрывает или какой-нибудь загулявший мой дружок, и чуть-чуть поверил в это. Повторяя про себя, что это именно так, а не иначе, я подбежал к телефону и, сорвав трубку, обругал этого воображаемого весельчака. И тотчас же в трубке удивленно вздохнули, и частые гудки наполнили комнату.

Вот когда я уже не знал, как быть, хотя нет, вру, я еще надеялся, но знать — точно не знал. Поэтому я ничуть не удивился, когда ты предложил мне переночевать у тебя, и даже обрадовался. Ты отдал мне ключ и укатил на две недели.

В котором часу зазвонили в ту ночь? Я не могу этого сказать — помню только, что было еще не так поздно. Я лежал на твоем диване, вытянувшись, все было так же, как и у меня дома, — та же квартира, и всхлипывающий приемник с тоненьким своим огоньком, и этот звонок. Звонили в дверь. Коротко и уверенно.

Замок не слушался, но все-таки я повернул его и распахнул дверь широко, как можно шире, чтобы сразу прекратить это незнание.

Она стояла на площадке, и вот какой она была — в сизом плаще, невысокая, с какой-то странной, немного косой улыбкой и с такими же чуть раскосыми синими глазами.

— Здравствуй, — сказала она. — Поезд опоздал, так что прости. Я сразу тебя узнала, хотя ты ужасно изменился, конечно. А ты меня — нет, да? Мама уверяла, что это будет вполне удобно — остановиться у вас. Я не хотела, но она сказала, что позвонит. Наверное, забыла. Да не смотри же так удивленно...

— Проходи, — сказал я. — Я ждал тебя. Но раз поезд опоздал...

Почему я сделал это? Почему сразу не сказал, что это ошибка, что я — не ты? Не знаю. Не могу объяснить, но я чувствовал, что все это относилось не только к тебе, но и ко мне — какой-то косвенной, но прочной связью.

Мы молча прошли по коридору, и, помню, меня поразило, как уверенно вошла она в вашу столовую — не озираясь и не робея, как входят только в хорошо знакомую комнату.

— Здесь уютно, — сказала она, — и ужасно чем-то похоже на нашу комнату там, на Дальнем Востоке. Буфет стоял точно так же, очень неудобно, ты еще как-то набил шишку, вылезая из-за него. Это было довольно наивно — прятаться за буфетом, но ты уверял, что индейцы племени дэлэверов всегда прятались под самым носом у французов...

Вот здесь-то и началось самое странное. Я отлично понимал, что речь идет о тебе, но там, на Дальнем Востоке, в самом деле была какая-то такая комната, похожая на вашу, и я набил шишку, вылезая из-за буфета, и вокруг меня суетились с мокрым полотенцем, а я полулежал в глубоком кресле, и важно принимал все заботы, и гордился тем, что не заплакал от боли.

— И рояль тоже стоял здесь. На елке мы с тобой поцеловались под роялем, ты был в треугольном колпачке, а я — в прозрачной накидке. Ты уверял, что это необходимо, а потом сказал, что женишься на мне... Мы все же очень хорошо жили на Дальнем Востоке, правда?

Это было правдой, чистой правдой. Мне отлично жилось на Дальнем Востоке. А Стасик был замечательным другом, потом у меня уже никогда не было таких друзей. Я вспомнил всех — Стасика, Ингу, Мишку-хромого, Жанку из цирка, Алешу Колесова, с которым никто не хотел дружить, потому что он плакал по всякому поводу и отказался курить, потом эту сволочь — сына театрального скрипача Долика, он все привязывался ко мне и рассказывал всякие гадости про мужчин и женщин, а когда однажды я дал ему по рылу, побежал жаловаться, и его отец, театральный скрипач, пришел к маме и стал кричать на нее тонким голосом. У мамы было такое растерянное лицо, она обещала наказать меня, но я знал, что она не накажет. Я поклялся отомстить этому мерзавцу, его сыну, он все распевал песенку «По темным улицам Парижа, Парижа...» Ужасная похабщина. Я нарисовал на кружке бумаги череп и кости и подсунул под дверь скрипача...

— Помнишь, мы трое, ты, твой приятель...

— Стасик?

— Кажется, да, Стасик. Так вот, ты, Стасик и я поклялись страшной клятвой отомстить этому мальчику в бархатной куртке... Но вы уехали на Урал, и месть не состоялась...

— Постой, — сказал я, — тебя ведь как-то называли в детстве... Вот не могу вспомнить, как...

— Меня? — она удивленно взглянула на меня. — Не помню что-то. Мама звала иногда Машкой, а вы... Мариной, по-моему...

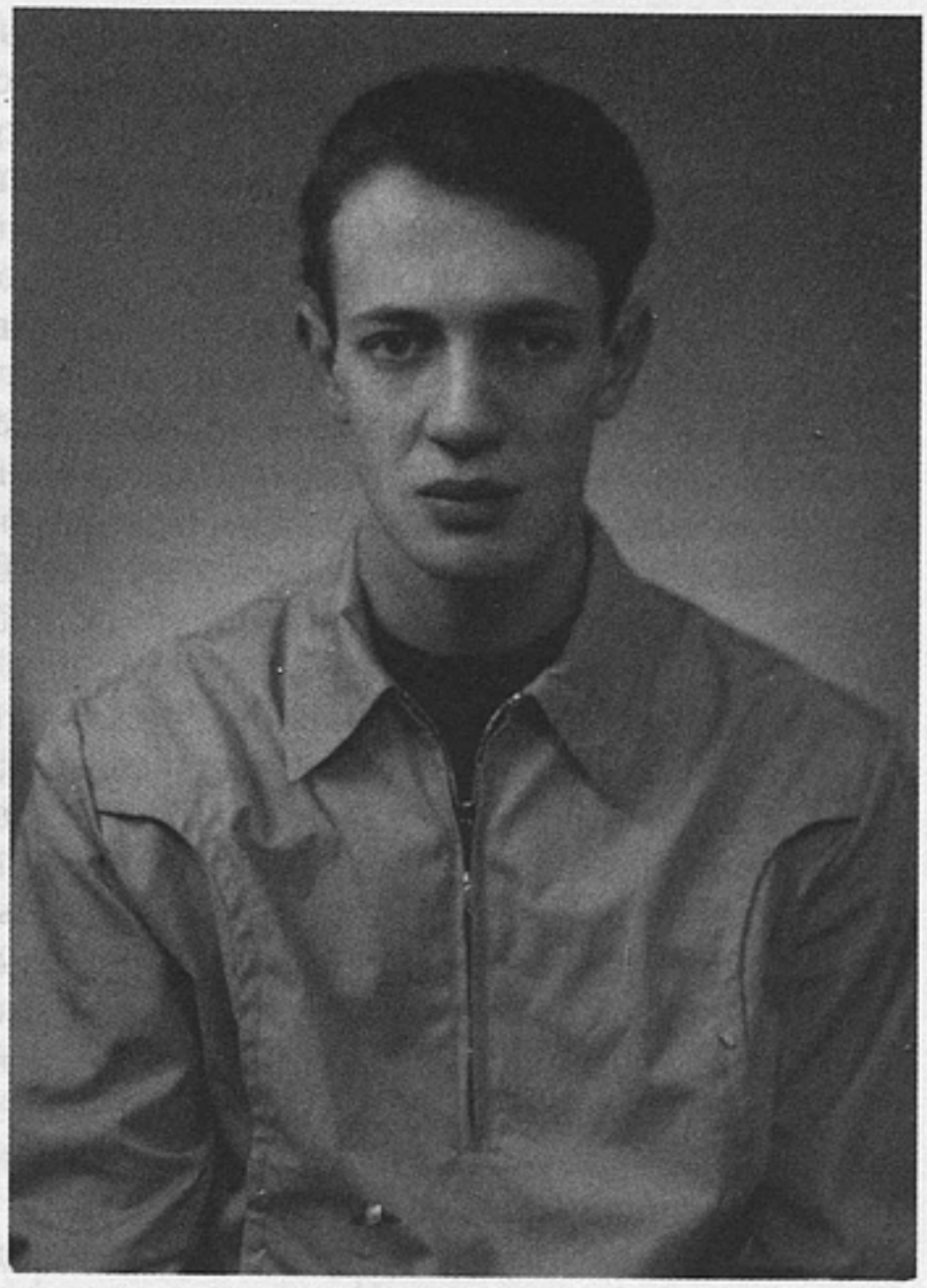
Марина, ага, Марина, сказал я себе. Марина, повторил я.

Я вспомнил, что стою в твоем халате, и побежал переодеваться. Я слышал шаги Марины за стеной, она что-то напевала под нос. Мелодия была мне знакома, но я еще не вспомнил и вдруг внезапно разобрал слова. «По темным улицам Парижа, Парижа...» — спела Марина и засмеялась. И с внезапной отчетливостью я понял, что вот он — коридор, и предыдущие звонки, и Марина, и ты — все это теперь в одном, и теперь все изменится, и новый круг, в котором все будет так, как я представлял себе иногда, все — и любовь, и дружба, и слава, и тысячи прекрасных, абсолютно неизведанных вещей... Да разве и не изменилось все уже? Разве не шло новым порядком, тем самым, который я предчувствовал все лето?

Я прислушивался к легким шагам за стеной, к тихому голосу Марины, все напевавшей старую нашу песню, и повторял про себя ее имя, как будто должен был навеки принять его в себя и запомнить, хотя и не знал, зачем это нужно.

Мы пили кофе, и Марина говорила, говорила, она вспоминала многое из того, что я совсем позабыл, и оттого, что она говорила все это своим негромким, звенящим голосом с падающими интонациями, я верил, я вспоминал, как я был счастлив в те времена.

— Мы убегали к реке, а это строго запрещалось, и лежали на сухом берегу. Надо было спускаться не по лестнице, камни обрывались, было очень страшно, но ты ничего этого не боялся. Ты уверял, что там, внизу, есть пещера, в нее ведет узкий вход, его очень трудно, почти невозможно найти, но мы найдем, и пещера будет нашей. А в пещере всё. Оружие, еда, одежда. Я спрашивала: «И пирожные?» Я почти не помнила, что это такое, помнила только, как это нестерпимо вкусно — что-то мокрое, гладкое, облитое коричневым кремом. И ты говорил: «Сколько угодно». Мы искали эту пещеру все лето, и я верила тебе. И Стасик тоже верил. Потом... — лицо ее потемнело, и она замолчала.



Илья Авербах — студент I-го Ленинградского мединститута. Середина 50-х годов.

Но я, я-то знал, что было потом.

Я никогда не вспоминал это. Все началось из-за мальчишек дома 3 по Челюскинской. Мы враждовали с ними, и они терроризировали нас: ловили и пытали, привязывали к дереву и щекотали — изощренные были ребята. Но все было ничего, пока среди них не появились те двое — Табун и Пастух. Все было игрой, пока не появились они. Табун был маленький и рыжий, он не выговаривал букву «р» и давно нигде не учился. На наших глазах они отняли портфель у Инги, новенький портфель, а мы стояли за забором и кусали губы от бессилия. Когда родители Инги подняли переполох и стали искать виновников налета, мы со Стаськой рассказали, где их можно найти. Табуна отправили в милицию и хотели даже забрать в колонию, но почему-то не забрали. Я не знаю как, но он все же догадался, что на него указали мы, и обещал придушить нас при первом же удобном случае.

Мы долго скрывались и не ходили по Челюскинской, хотя по ней надо было ходить в школу и в столовую. Но однажды я возвращался из кино и, потрясенный картиной, незаметно забрел на страшную улицу.

Через несколько минут я уже стоял в кольце врагов.

— Ты? — почти шепотом спросил Табун, поднимая острый сухой кулачок над моим лицом.

И сразу все потекло, уши заложило ватой, и во рту стало липко и погано. Потом я лежал на земле, и всюду были удары, а я полз к забору, закрывая лицо руками. И когда я увидел сквозь слезы ногу Табуна над своим лицом, я закричал, не помня себя: «За что? Ведь не я один... Ведь это все он, Стась!»

Я помню, как мгновенно наступила тишина, и захлебывающимся голосом я рассказал, что выдал их Стась, что я тут ни при чем, что пусть с ним они и разговаривают. И случилось самое страшное — мне поверили. Меня отпустили.

Марина пристально смотрела на меня.

— Мы больше не верили тебе. Пещеры не было, конечно. Стасику сломали руку, и он ходил бледный и очень гордый своей черной повязкой. Я даже влюбилась в него тогда...

Мы молча ели арбуз, и когда от него остались одни только корки, она снова принялась вспоминать и все вспоминала, вспоминала... И вслед за ней вспоминал я, и все происходившее когда-то открывалось мне в новом свете, освещенное новым воспоминанием, которое еще не приходило, но уже присутствовало здесь, в комнате, и от него было не откупиться ложью.

Она приняла мою любовь, как что-то само собой разумеющееся, и не удивлялась ничему, да она, видно, и не умела удивляться. Я тоже пробовал так, но она ловила меня на фальшивом жесте, дрогнувшем голосе и, умолкнув в ту же секунду, глядела пристально и с чуть заметной улыбкой, и я сдавался.

За завтраком она рассказала о том, как я уронил свое ружье, свою гордость, свою двухстволку в пролет лестницы, и ружье пробило голову женщине, стоявшей внизу. И, повинуясь ее рассказу, я увидел белое лицо Стаськи — он был со мной, — согнувшуюся женскую фигуру с опущенной головой и черную лужицу крови у ее ног. И в первый раз я увидел еще что-то неуловимое, что я видел потом во всех рассказах Марины. Может быть, *это* и была сама Марина?

Мы много гуляли, стояла прекрасная погода, и Марина спокойно принимала город, хотя раньше не бывала в Ленинграде. Она не восхищалась и не вскрикивала от восторга — она ходила и смотрела, и принимала как должное все, что видела она здесь, все то, что ей нравилось. Мы почти не говорили во время наших прогулок, и, только придя домой, она называла особенно запомнившиеся ей дом, или канал, или группу деревьев. И каждый раз это оказывались тот самый дом, тот самый канал, та самая группа деревьев, которые любил я.

Она не говорила о сроках отъезда, и можно было подумать, что она и не собирается никуда уезжать, и я не спрашивал ее ни о чем, потому что если она молчала, значит, так и следовало — молчать.

На третий день я утром ушел по делам и, войдя днем в квартиру, не нашел Марину. В столовой ее тоже не было, и я открыл дверь в комнату твоего брата. Первое, что бросилось мне в глаза, было зеркало. Искаженное натугой лицо Марины лежало в нем, как в чашке. Старая фетровая шляпа висела над ее головой.

— Марина! — крикнул я. — Что с тобой?

И сразу лицо ее побледнело, а взгляд стал холодным и недоумевающим. Шляпа опустилась на пол, а зеркало отразило затылок Марины, светлый и страшно чужой.

— Что ты, милый? — сказала она. — На тебе лица нет. Это просто старый фокус, разве твоя мама не показывала тебе его?

Я схватил ее руки. Ощущение ошибки, когда ничего уже не повернуть и не исправить, стало таким явственным и горьким, что я не смог сдержаться. Я говорил о том, как я боюсь этой проклятой ошибки, как ничего не помню, как настанет наконец день, когда она узнает все, чего, может быть, не знает или не хочет знать...

— Успокойся, — сказала она, — и не надо про ошибки. Хотя, может быть, это и правда ошибка?

Она долго сидела в кресле у окна и все курила, курила. Она думала о чем-то страшно важном, я чувствовал это, но боялся спросить. Она стряхивала пепел и глядела мимо меня, куда-то в угол комнаты, где Наполеон на коне проигрывал Ватерлоо. Потом она встряхнула головой и сказала, что хочет есть.

Две кокетливо изогнувшиеся бронзовые женщины стояли по бокам маленького оркестра. В руках у женщин были тусклые лампы, а сам оркестр был оправлен в граненые зеркала, и, когда музыканты вставали и инструменты их улавливали свет ламп, над оркестром ложилась узкая радуга.

Все было одновременно чуждым и знакомым здесь. И хотя я понимал, что это всего лишь дурной ресторан, что все это не касается меня и Марины, чувство приближенности происходящего, важности и медлительности его не оставляло меня. Продолжалась игра, в которой важен был только конечный смысл, только итог, но отнюдь не самый ее процесс, в которой я должен был давать только готовые решения, в которой мне позволялись только законченные фразы и поступки.

Что-то говорил официант своим подобострастным голосом, я отвечал ему так же, таким же подобострастием и таким же нахальством, а вокруг уже начинались новые события, к которым я еще не был готов и чувствовал свою беззащитность дрожью в спине. Над оркестром горела радуга, маленький хитрый барабанщик подкидывал палочки, улыбаясь всем своим крохотным хитрым лицом, и все это уже относилось к нам — ко мне и Марине, и когда я заметил это отношение, уловив улыбку толстого человека, сидевшего напротив, было уже поздно.

Он смотрел на нас, не отрываясь. Он сидел во главе какой-то торгашеской по виду компании и беспрестанно шутил, а взгляд его следил за нами, и уже соседи его стали оглядываться на наш столик — все упитанные люди в добротных синих костюмах и узкая, словно клинок ножа, женщина между ними. Взгляд его был тяжелым и узнающим, он как будто ждал, что я или Марина кивнем ему, но я не мог этого сделать, потому что, кажется, не знал его, и он понял это и глядел на Марину, а Марина нарочито смотрела в другую сторону, и по движению, которым она поправила волосы, я понял, что она не хочет, ни за что не хочет смотреть туда. А он уже принялся покачивать головой, и я вдруг увидел его лицо так близко, как если бы оно было перед самым моим носом, — полное лицо над добротным синим костюмом, щеточка усов над губой, очень много румянца, расположившегося на щеках в виде бабочки.

Я пересел так, чтобы закрыть Марину от его разглядывания, но и спиной чувствовал взгляд, легкую непреходящую усмешку. Какой-то военный пригласил Марину танцевать, она встала, и я почувствовал там, за спиной, легкое движение и смех, кто-то кого-то уговаривал, кто-то кого-то припоминал, в проходе раздались шаги, я слышал их сквозь шум оркестра и понимал, что они относятся ко мне. Вернее — к Марине и ко мне. И над моим лицом появилась голова с улыбкой и бабочкой ненатурального румянца.

— Простите, — услышал я, и улыбка стала шириться и разливаться, и я понял, что это только начало, — я пожилой человек и могу позволить себе такую вольность, не правда ли? Вашу соседку зовут Марина, я не ошибся?

И как бы в знак этого начала в зале захлопали, требуя повторения танца, отчаянной дробью залился маленький барабанщик, он бил тревогу, и звуки его маленьких барабанчиков, словно тысячи стеклянных шариков, лопались в воздухе.

Толстяк сел, все посмеиваясь да посмеиваясь, и обратил ко мне свое упругое налитое лицо. И с запоздалой вежливостью я сказал, что да, ее зовут Марина, и пригласил его сесть, хотя он уже сидел, посматривая по сторонам и отыскивая Марину глазами. Потом он подозвал официанта и заказал коньяк на наш столик.

— Не возражаете? — лениво спросил он и, подмигнув, добавил: — Сейчас все прояснится. — И протянул мне руку, очень твердую и смуглую, и представился: — Сапетов.

Марина увидела Сапетова издалека и издалека улыбнулась неторопливой, чуть принужденной улыбкой. Она подошла к столику, все продолжая улыбаться, и тогда я разглядел в ее улыбке тревогу и скрытое напряжение.

— Узнала... — сказал Сапетов, — узнала старика... Ах, Мариша, Мариша... — и потрепал ее по талии.

Мы выпили коньяка, и Марина молчала. Сапетов тоже молчал, покачивая головой, и, оглянувшись, я увидел, как зашевелились синие костюмы за соседним столиком, наклоняясь к женщине, неподвижно сидевшей между ними.

— Хотите знать правду? — спросил меня Сапетов, и Марина побледнела, и он успокоил ее движением руки. — Нет, не сейчас. Я понимаю. Мы выпьем для начала за связи, хотите? За горькую философию акта, а? — Он выпил один и продолжал, слова выходили из него без видимого усилия, просто так, длинным единым движением. — Нет, в самом деле. Очень советую подумать над несовершенством наших органов чувств. Не думали, а? Почитайте Лок-

ка[4]. Он был не так уж не прав, говоря, что человек слишком близок к червю с его нервной цепочкой, чтобы что-нибудь понимать. Счастье и память, а? — Он взглянул на меня и снова подмигнул. — А, я спрашиваю? Несовместимо, да? Как два круга, один в другом, снаружи память, обширная, как у слона, внутри счастье, крохотное, как у мышки. Вас устраивает такая концепция, я вас спрашиваю, вас обоих?

В голосе его была уже неприкрытая издевка, и с соседнего столика донесся взрыв смеха. Я не знал, что делать — ударить или оборвать его, но по-своему он был, видимо, прав, и поэтому я промолчал.

— Ты очень похорошела с тех пор, Мариша, — продолжал он между тем. — У тебя прекрасные плечи и красивая грудь. С такой девушкой можно отлично провести время, только не нужно думать, а он, — Сапетов кивнул в мою сторону, — не понимает.

— Слушайте, — сказал я и не узнал собственного голоса, — вы что, хотите получить по физиономии?

Это было совсем не то, особенно «физиономия», но я был совершенно скован.

— О, — сказал Сапетов, — это занятно. Он умеет ершиться, кто бы подумал? Ну, допустим, хочу.

Я все рассчитал, или это мне только тогда так казалось, но я перегнулся через стол и ударил его в подбородок. Голова его чуть дрогнула.

— Забавно, забавно, — произнес он таким искренним тоном, как будто я в самом деле показал ему что-то забавное. — А, Мариша? Забавно, не правда ли?

— Забавно, — мертвым голосом произнесла Марина.

— Забавно, — повторил Сапетов. — Ты, видно, в самом деле хочешь знать правду. Смотри, чтоб не закружилась голова. Пошли отсюда.

Стараясь казаться ничуть не смущенным и не испуганным происшедшим, я кивнул Марине, и она, как заведенная, кивнула мне, и мы с Сапетовым вышли из зала. У дверей я обернулся — Марина, не меняя позу, сидела за столом. Потом она неторопливо обернулась в нашу сторону, губы ее двинулись, как будто она хотела что-то сказать, или остановить нас, или проститься, но она ничего не сказала, а только кивнула, чуть-чуть, едва заметно. Я хотел поймать ее взгляд, но не мог найти глаза, они как будто исчезли на ее покойном лице. Она отвернулась. А Сапетов уж улыбался, приглашая меня за собой, и, повинуясь его улыбке, я вышел в вестибюль.

Я остановился прямо против него. Он был ниже меня на голову, коротконький, упитанный человечек с бабочкой румянца на полном лице.

— Итак, вернемся к нашим рассуждениям, — сказал он, — ты ведь хочешь знать правду, так смотри...

Я ударил его в подбородок и левой — в солнечное сплетение. Я знал, что, если попаду, он не удержится на ногах, и я попал, но он удержался, лицо его приблизилось ко мне, старый взгляд, требующий повиновения, предательства, всего на свете, так смотрел на меня Табун, занося над головой острый сухой кулачок, и все уже было неостановимо. Я мог плакать, метаться, бежать в любую сторону, но я не мог не сделать так, как требовал этот взгляд, потому что сзади была стена и впереди — тоже стена, и только узкие зрачки были где-то сбоку.

— Ты хочешь знать правду? — начал он.

Я все время думал о правой его руке, лежавшей в кармане, и скорее почувствовал, чем увидел, как взметнулась она вперед и вбок, и услышал сухой щелчок, и узкое лезвие ножа мелькнуло на толстых его пальцах...

Потом я узнал, как мне повезло. Нож прошел по касательной, на сантиметр не задев почку или печень. Я помню, как я лежал в приемном покое, и голова раскалывалась. Я должен был торопиться, я обязан был бежать, чтобы предотвратить несчастье, и все вспоминал, вспоминал.

---

[4] Локк Джон (1632—1704) — английский философ-просветитель и политический мыслитель, разработавший доктрину идейно-политического либерализма. Скорее всего, мысль о близости человека к червю была высказана философом в «Опыте о человеческом разуме» (1690).

Еще мне кажется, что я помню, как бежал домой. Я все не мог догадаться, что можно взять машину, зеленые огоньки бились в моих глазах, шофер протягивал мне светящуюся палочку, такую горячую, что к ней нельзя было прикоснуться, и я никак не мог прикурить. И снова летели огни, с уханьем уходил под колеса Троицкий мост, протяжно шумели на ветру сухие липы Марсова поля, нужно было только напрячься, но напряжение это не давалось, шофер кричал что-то непонятное и страшное, шофер этот был Сапетов, он гнал меня на катастрофу, и сизый плащ Марины, сизый, как оперение какой-то огромной грустной птицы, стыл впереди. Я требовал остановки, но он все гнал и гнал, и прямо перед нами вырастала толпа добротных синих костюмов и узкая женщина между ними.

— Стой! — кричал я.

Едкий запах крови и гари оглушал и отнимал способность к действию. От толпы отделилась пара — он и она, и я снова кричал:

— Стой! Стой!

Но улица оказывалась пустой, и вторая тоже, и третья, пересекавшая их, тоже была пустая.

И потом все стало пусто и светло.

Теперь я сижу за столом. Ночь. Я давно хотел рассказать тебе об этом и вот рассказываю. Это было очень давно. Целая эпоха странных событий. Круг замкнулся. У каждого из нас в детстве была такая игра — я называл ее «вниз головой». Кто-нибудь из взрослых брал меня за руки, я перегибался так, что мои глаза смотрели на потолок и путешествовали по комнатам. Я ступал по потолкам, и та особая таинственность непостижимого мира взрослых окутывала всё. В мире, который окружал меня, были особенные, непонятные вещи — Папин Стол, Книжная Полка, Отряд Пепельниц, Перевернутые Зеркала. Потом все это кончилось — не знаю точно, когда, но догадываюсь, что в один ужасный день на Дальнем Востоке. Я узнал назначение вещей. Все прежнее было уже только прежним, все лежало вовсе в ином круге. А если и приходилось сталкиваться... В общем, всё.

На туалете, перед зеркалом, лежала записка, покрытая старой фетровой шляпой.

«Милый, все хорошо. Мне нужно ехать, а я ничего не хочу знать об ошибках. Так думает мама, а я нет. И потом — какая разница? Я, ты понимаешь, я — не ошиблась. А ты — не знаю».

Теперь идет снег. Мы уже достаточно переменились, чтобы разговаривать друг с другом спокойно и неторопливо, о чем бы ни шла речь. Мы знаем тысячу вещей. Мы знаем, например, что вот эта моя пепельница с отломанным краем приготовлена из глины, и нам дела нет до всего остального. Потому что только это знание незыблемо. Это порядок мира. И ровным счетом ничего не изменится, если вдруг, растворив шуршащие створки окна, я перевешусь в снежную темень и перемешаюсь с нею, и стану ей, как она мной, и все продолжится до счастливого конца.

Снег все идет, и я вижу белые лезвия ножей в его движении. Частокол ножей. Я слышу сотню, тысячу щелчков, и тысячи вздутых брюшек выбрасывают тысячу узких обоюдоострых игл, придуманных как продолжение наших рук. Это еще не конец, конечно же, нет, но я не могу вспомнить глаза Марины и ту проклятую минуту. Итак, прости меня.

Утро

Про Лену рассказывали всякое, и поэтому, когда Герман сказал, что вечером придет с Лизой и Леной, фактически все было уже решено.

У Лены были совершенно белые волосы и тонкий, немного обиженный рот. Она красиво курила длинную сигарету и красиво стряхивала пепел длинными пальцами без украшений. Выпив две рюмки, она спела по-польски

длинную грустную песню, в которой все время повторялись слова «То ест ден»[5], и песня очень понравилась Крылову. Ему и вообще все нравилось в этот вечер, и до вечера — днем — тоже все нравилось, да и вчерашний день был прекрасным, и, как это ни смешно, позавчерашний — тоже, и так без конца. Лена пела негромко, чуть покачиваясь, и под ее пение Крылов думал о нынешней осени, долгой и солнечной, о том, что все, в сущности, складывается прекрасно — вот и работа подходит к концу, и друзья — все такие отличные люди, и девушки смотрят на него преданно и влюбленно, и шеф, прочитав наконец кой-какие соображения Крылова, впервые на его памяти улыбнулся и сказал: «Молодчина вы, Алеша».

«Девочка из «Интуриста» — говорили про Лену друзья Крылова, и он думал, что, видимо, сойтись с ней не бог весть какая сложность, но это несущественно, и, вообще, какое это имеет значение в общей цепи любовных удач?

Между тем вечер шел как по маслу. Герман острил, Лиза танцевала чарльстон, полузакрыв глаза и выворачивая ступни ног, обутые в остренькие туфельки, музыка играла что-то очень веселое, потом Герман встал, обнял Лизу за талию, коснулся губами ее уха, и они исчезли в соседней комнате. Крылов и Лена остались вдвоем. Ему хотелось поделиться с ней, как-то приобщить к этому дивному состоянию покоя и всеобщего благополучия, и он сказал умиротворенно:

— Вот, Леночка, вот так вот и живем.

— Знаете, Алеша, — сказала Лена, — если вас тяготит разговор, давайте лучше помолчим.

Они выпили и помолчали. Следующую рюмку Крылов предложил выпить на брудершафт.

— Первое отделение проходит гладко, — сказала Лена, вставая.

Крылов почувствовал, как во время поцелуя рука Лены сжала его плечо. Поцелуй был очень долгим.

«И зачем мне это? — подумал Крылов. — Она ведь с психологией».

«Господи, — подумала Лена, — он очень милый, но все это не так, совсем не так, господи боже мой, почему же каждый раз это не так?»

— Я пошла, — сказала Лена.

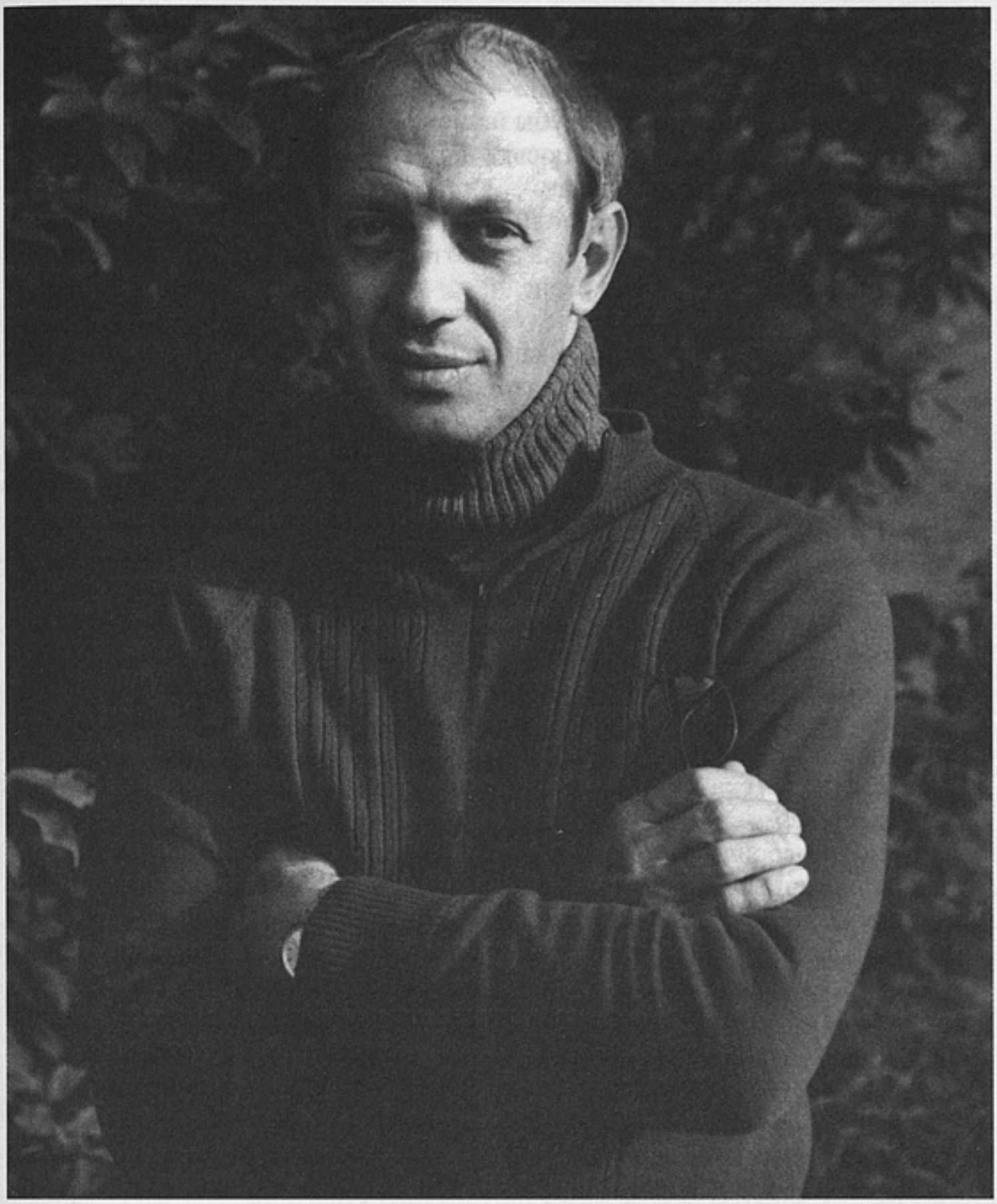
— Перестань, — сказал Крылов, — что за глупости?

Он взял ее за руку, рука была очень тонкая и мягкая, совсем безжизненная рука. Лена пожала плечами и осталась. Они снова молчали, молчание становилось неловким, особенно теперь, но Крылов никак не мог оторваться от этого прекрасного самочувствия сплошной удачи, и каждый пустяк, на который он обращал внимание, напоминал ему о том, как, в сущности, все прекрасно складывается. Из соседней комнаты слышны были приглушенные голоса Лизы и Германа.

Лене было четырнадцать лет, когда Гоги Беридзе, влюбленный в ее приятельницу Машу, пригласил Лену к себе на встречу ноябрьских праздников. В последний момент выяснилось, что Маша не пойдет, Лене тоже нужно было отказаться, но это было так привлекательно — взрослые люди, знающие все, вернее, знающие все, чего не знала Лена, и она тоже взрослая, во взрослой компании, вино и так далее. Как водится, все пили и танцевали, а потом разбрелись по углам. «Это совсем не больно, — сказал Гоги, — всего двадцать минут». Лена вырвалась. «Ну и дура! — крикнул Гоги ей вслед. — Двадцать минут каких-то! Сопливка!»

Квартира была огромная. Лена бродила длинными коридорами, стояла перед зеркалом в передней. После всего происшедшего, что каким-то странным образом сразу же стало известно всем, никто не проявил к ней никакого ин-

[5] Песня из репертуара польской эстрады. Увлечение польской эстрадной песней вообще было очень характерно для поколения конца 1950-х — начала 1960-х годов, но особенно сильным оно оказалось в Ленинграде, где имелось в то время даже польское землячество, самым заметным культурным проектом которого стало создание вокально-инструментального ансамбля «Дружба» А.Броневицкого с солисткой Эдитой Пьехой.



Илья Авербах

тереса. « Почему двадцать минут? — думала она. — Почему именно двадцать?» Цифра приобретала в ее голове загадочность точной, но непонятной формулы *этого*. В комнате, где только что танцевали, было пусто. Тускло светила маленькая настольная лампа. Почему же все-таки двадцать? «Ребята, — крикнула она наугад, чувствуя дикую, неодолимую потребность прервать эту тишину, это вынужденное одиночество, — может, поиграем во что-нибудь?»

Спокойные и тихие, Лиза с Германом вошли в комнату.

— Мы уходим, — сказал Герман, — Лизе завтра рано вставать.

Лена тоже решила уйти, но Крылов запротестовал, и она осталась. Они несколько раз поцеловались, и Крылов пошел на кухню варить кофе.

Оставшись одна, Лена с наслаждением вытянула ноги. Комната была очень тихой, очень плавной, со своими темными углами, и блеклыми гравюрами на стенах, и огромным, похожим на юбку ситцевым абажуром. Едко пахла непогашенная сигарета, и от этого запаха, от этой плавности и покоя она вернулась к тому, прежнему, непроходящему, но и не возвращающемуся, оставившему ее раз и навсегда в каком-то среднем, двойственном положении.

— Хорошая книжка? — спросила Люська.

— Сплошной секс, — ответила Лена и сделала стойку.

— Да перестань ты выпендриваться, — плаксивым голосом сказала Люська, — я тебя серьезно спрашиваю. Читать-то ведь нечего...

Ловко перевернувшись в воздухе, Лена вскочила на ноги, пригладила короткие волосы, отросшие на затылке бледными косичками и, прищурившись, спросила:

— Нет, Люсь, а честно, тебе зубы не мешают целоваться?

— Вот глупая, — фыркнула Люська и, послюнив палец, перевернула титульный лист «Озорных новелл»[6].

— Нет, правда. А у тебя честно ничего такого не было?

— Ну, вот тебе и раз... — Люська низко наклонилась над книжкой, но все равно было видно, как она покраснела.

— Нет, честно?

— Честно, — почти шепотом сказала Люська.

— Нет, Люся, а со мной правда что-то творится. — Лена села на шезлонг, вдруг перехватило дыхание, как будто *все* начиналось. — Я как-то не в себе. Ни о чем не думаю, ну вот ни столечко. И даже не пою про себя. Раньше всегда пела. Или думала. А теперь не пою. Надоели все песни. А дир — идиот, мне на него наплевать, если ты думаешь, что это из-за школы. Наплевать мне на школу. Вот смех — Ленка в школьном платьице. Я к нему вхожу, вызывали, говорю? А он говорит, это правда, говорит, что вы замужем? Я говорю, нет, неправда. А он говорит, почему, говорит, так нерешительно отвечаете? А я говорю, ну что за чушь, кто это выдумал? А он говорит, вся школа говорит. А я говорю, пожалуйста, говорю, сделайте медицинскую экспертизу. Тут он как заорет, ногами затопает, на ты перешел, ты, орет, мне всю школу позоришь. Я и забрала документы. Глупо, да?

— Не знаю, — сказала Люська, — не могу я тебя понять.

— Никто не может. Я и сама...

Она не договорила, потому что к дому подкатила машина. В ветровом стекле сияли привычными улыбками лица Ивана и Рубена. Они были очень взрослые люди, Иван и Рубен, не то физики с каким-то сложным уклоном, не то химики. Люське нравился Рубен, худощавый, застенчивый, с большим кадыком и грустными глазами. Он ухаживал за Люськой как-то печально и робко, много молчал или рассказывал невероятные истории своих детских странствий по Кавказу. Иван ухаживал за Леной, и Лена принимала его ухаживания, хотя он и не нравился ей ничуть, а совсем наоборот — ужасно не нравился, но после того как уехал Славка, она только и думала о том, чтобы убить как-то время, а с Иваном убивать время было очень легко и весело. Ей не нравилось в нем все — манера говорить, подпрыгивающая походка, руки, тонкие, с синими жилками и плоскими ногтями, жировик на спине, который она видела во время купания, не нравилась его полосатая шерстяная рубашка и то, как часто он целовал ей руки. Но после Славкиного отъезда все это было несущественным, нестойким, сторонним, не относящимся к ней, только к ней.

— Здравствуйте, милые девушки, — сказал Иван, открывая дверцу.

Огонь вспыхнул, едва не опалив пальцы. Но это было даже приятно, как и все остальное, что происходило с ним сегодня. Приятно было сыпать в кофейник густой коричневый кофе, приятно было с треском вскрыть желтую пачку какао и взять оттуда одну, только одну ложку светло-коричневого песка, а потом смотреть, как смешиваются между собой эти две субстанции, чтобы вскипеть в чудный напиток, такой вкусный и легкий, очищающий голову и вызывающий то состояние ясности и уверенности в себе, которое необходимо всегда в подобных ситуациях. Он налил в кофейник кипяток и чувствовал особенную четкую целесообразность и ловкость движений и уже предвкушал восхищение Лены и завтрашнее утро, когда он будет читать газету, а Лена — смотреть на него преданно и влюбленно, как, впрочем, смотрела бы и любая другая девушка на ее месте после такой прекрасной ночи, с этим кофе, сваренным так по-мужски, так ловко и уверенно им, сильным, остроумным и та-

[6] «Озорные рассказы» Оноре де Бальзака.

лантливым человеком. Талант проявляется во всем. Так говорит шеф, а уж ему не занимать таланта. В любви, в работе, в чашке кофе, поданной элегантно и просто. И что из того, что это всего лишь Лена из «Интуриста», почему бы и ее не одарить частичкой собственной красоты?

— Обратите внима́ние, — сказал Иван.

Все посмотрели на маленькую сосну, к которой был прибит плакат: «Не поднимай на лес руку, он служит сыну, отцу, внуку». Все засмеялись.

Машина катилась по шоссе.

— Мы лирики, — тихо сказал Иван, — неисправимые лирики, в этом вся наша беда, а, Руби?

Рубен повернулся назад, и лицо его приняло то самое застенчивое выражение, которое так нравилось Люське. Он пожал плечами.

— Физики — лирики, — сказал он.

— Сегодня мы проведем необыкновенный вечер, — продолжал Иван. — Мы отправимся на поиски Круглого озера. Это озеро осталось со времен первой мировой войны, оно — след первой в мире бомбы. Сами знаете, что за самолеты были тогда. Летчик хотел сбросить бомбу в самую, можно сказать, гущу войск, а попал в лес.

— А разве здесь была война? — спросила Люська.

— Была, была, — быстро ответил Иван. — Это — наш маленький Освенцим. Памятник первому разрушению.

— Море! — закричала Лена. — Море!

Рубен резко затормозил. Люська первая выбежала из машины и, минуя низкие сосны, понеслась вниз. Волна бежала навстречу.

— Остановись! — крикнула Люська. — Брюки вымокнут!

— Кофий подан, — сказал Крылов.

Он поставил на стол маленькие зеленые чашечки и принялся разливать кофе.

— Это особый рецепт. Это кофе истины. Ты выпьешь чашку и узнаешь все, что хочешь узнать.

— Чудно, — сказала Лена, — но я ничего не хочу узнавать. Я все знаю. Сейчас мы выпьем кофе и ляжем в ту кровать и будем делать вид, что это как раз то, чего нам хочется больше всего.

— Здорово, — сказал Крылов, — я готов влюбиться в тебя.

— Чудно, — повторила Лена, — все идет, как по нотам.

«Она занятная, — подумал Крылов. — Она гораздо тоньше, чем я думал. Но если думаешь так о женщине, с которой собираешься спать, значит, как раз ничего толком и не выйдет. Но в конце концов какое это имеет значение?»

Она раздвинула сухие кусты и чуть не вскрикнула. Черная блестящая чаша, оправленная в слабую зелень и желтизну осоки, лежала перед ней. Озеро было идеально круглым и чуть пологим, как будто гладкая поверхность спускалась к ее ногам от того берега. Мягкий пар поднимался над черной водой, и Лена уже была не Лена, а лесная девушка, стоящая над черной колдовской чашей, а вокруг чаши, словно незажженные свечи, толпились прямые сосны.

— Ну? — услышала она голос Ивана. — А? Что я говорил?

— Озеро как озеро, — равнодушно ответила она.

Крылов обнял ее. Рука его медленно скользила по плечам, по волосам, по груди. Другой рукой он поставил на блюдце чашку, и чашка пронзительно тенькнула. Она ждала. Она вся напряглась в ожидании, она сидела, не касаясь спинки кресла, и думала: «Сейчас, вот сейчас...» И вместе с тем очень спокойно она наблюдала, как менялось его лицо. Углы губ опустились, на скулах обрисовались жесткие желваки, взгляд стал невидящим и каким-то беспомощным. «Сейчас, — сказала она себе, — ну, вот сейчас...»

— Лена, — сказал Крылов, — если б ты знала, Лена...

Все кружилось, кружилось. Его руки были неприятны ей, обстоятель-

ные руки обстоятельного неторопливого человека. «Это от водки, — думала она, — конечно же, от водки. Тогда все было совсем не так. Но какая разница, если его нет, если его никогда, это нужно только понять, никогда не будет». Она вырвалась и сделала несколько шагов по направлению к озеру. Озеро медленно двигалось. И сосны, стоявшие вокруг, словно прямые незажженные свечи, тоже медленно кружились. Вода была черной и непроглядной. Это была не вода, а стекло, черное прямое стекло. Она сбросила туфли и прыгнула через заросли осоки.

— Сумасшедшая! — крикнул Иван. — Здесь страшно глубоко! Здесь нет дна!

Ноги по щиколотку ушли в мягкую глину. Вода оставалась такой же черной и неподвижной. «Какая ерунда, — подумала она, — какая чушь. Славка рассказывал, что один йог запросто ходил по воде[7]. Для этого нужно только подчинить себе мускулы».

— Внимание! — крикнула она Ивану. — Нужно только подчинить себе мускулы!

Он схватил ее за плечи. Теперь движения его стали торопливыми, и Лена с удовлетворением отметила это. И тотчас все остановилось. Озеро и сосны. «Все равно, — подумала она, — все равно».

Это была постель отца, и одеяло тоже его, Крылов помнил, как они с мамой покупали это одеяло в Гостином — на день рождения. «Что за стариковские подарки?» — сказал отец, получив его утром. Он не верил в болезнь до последней минуты, хотя в нее верили все, и это было самое страшное. Худой, желтый, в жалкой больничной пижамке и стоптанных туфлях, он все строил планы и смеялся каким-то странным смехом, которому он научился в больнице[8]. А все вокруг знали, прекрасно знали, что это конец, и конфузливо усмехались, разговаривая с ним. Может быть, это они и заразили его своим ужасным знанием простых вещей — ну, например, что от этого не вылечиваются, что никогда не бывать ему в Ялте, на улице Челюскинцев, где когда-то стояла вилла «Ксения»[9], зеленый домик с тремя резными башнями.

— Я хочу пить, — сказала Лена.

Крылов сбросил одеяло и посмотрел на нее. Она лежала тихая и спокойная, и колени ее, гладкие и прозрачные, словно фарфоровые чашки, казалось, чуть светились в темноте.

— Сейчас, — торопливо сказал Крылов, — сейчас...

«А что мне теперь осталось? — думала она. — Господи, как я его любила. Как все сжималось и падало, а потом просто было нельзя касаться его. Он только брал мою ладонь, и сразу же все начинало кружиться, кружиться, самой тоже хотелось кружиться и чтобы это не кончалось. Почему это все могло быть так? Он догнал меня на путях и стал ругать. «Да напряги ты свои куриные мозги», — кричал он. Я заплакала, потому что решила, что он больше не любит, а потом мы ушли вниз и сели на скользкие серые бревна, очень неудобно, и снова все началось, так, что потом головная боль и как будто его руки все еще на моих плечах. Почему же теперь не так? А еще он не приезжал и не приезжал, я сидела на вокзале и с каждым поездом казалось — все, не выдержу, сойду с ума, но было утешение — следующий поезд. Всегда есть утешение. Он пришел в середине дня со стороны поселка, помахивая голубым плащом, — он боялся дождя или просто ему нравилось, что у него такой красивый плащ. Мы сидели на траве, а этот режиссер чинил свой ломаный роллер[10]. И сказал:

---

[7] Увлечение йогой (или, правильнее, хатха-йогой) также было всеобщим увлечением поколения шестидесятников, прикоснувшихся благодаря оттепели к одной из многочисленных восточных традиционных методик оздоровления и медитации.

[8] Здесь отразились непосредственные впечатления И.Авербаха от болезни его отца Александра Леоновича Авербаха (1896—1966).

[9] Воображаемая вилла — дача — в Ялте носит имя матери И.Авербаха Ксении Владимировны Куракиной (1903—1988).

[10] Видимо, какая-то кинотехническая принадлежность, скорее всего, кинокамера. В описываемое время еще не существовала доска с роликами, повсеместное увлечение которой пришлось на конец XX века.

«Смотри-ка, твой дружок прибыл». Я вцепилась в землю, думала, закричу, и опять эта волна от одного его присутствия. А сама стала смотреть прямо перед собой, как будто мне и дела нет до него. Он подошел и, вовсе не стесняясь Люськи, поднял мою голову и поцеловал. Это было последний раз. Но теперь-то был не он. Он не мог быть этим, с таким запахом и такими руками. Такие руки ничего не упустят, будьте уверены. Иван никогда не отказывался от чая, хотя бы только что позавтракал. Он и любит так, чтобы ничего не упустить, ничего не забыть...»

Она встала и сделала несколько шагов.

— Куда ты, Лен? — почему-то шепотом спросила Люська.

Он боялся ее заспанного лица, утренних несвежих поцелуев, вялых разговоров о будущем. Он не смотрел в ту сторону, где она одевалась, и только слышал движения в темном углу комнаты. Движения эти были такие неслышные, такие подавленные, но и легкие вместе с тем, что вдруг захотелось плакать. В соседней комнате часы ударили семь раз.

Крылов соскочил на пол и, подойдя к окну, отдернул занавеску. Мягкое матовое утро повисло над ним. Ночью прошел снег, тонкими неверными пластами он лежал на крышах, и там, где он стаял, крыши были кроваво-красные и тускло блестящие.

Лена стояла в углу комнаты. Она не смотрела на Крылова, она просто стояла — так, как если бы уже ушла. И, видимо, что-то нужно было сказать или сделать, но он не знал, что именно. Конечно, можно было подойти и коснуться рукой ее белых волос и глаз и сказать что-то такое: «Ну-ну, все в порядке. Позвони мне днем». Но это было не то, совсем не то, и по молчаливому сговору они знали это. А она уже шла — наискось, к дверям, всего несколько шагов, не говоря ни слова, наполовину освещенная утром и снегом, и красными крышами, и чувство потери, от которой никак не уйти, никак не остановить которую, наполнило вдруг все, что раньше называлось просто Лена, что не казалось таким длинным и пологим, как этот ее путь от окна к двери.

— Пока, — сказала Лена.

И он услышал, как заскрипели половицы в коридоре, а потом жестко хлопнула дверь.

Двор был заснежен. Снег покрывал узкий гребень стены и зубья заборчика, уходил в глубокий провал арки и неровно белел на ступеньках подвала. Крылов распахнул окно. Он не почувствовал холода, он просто не заметил его, он знал, что вот сейчас стукнет дверь и Лена пойдет по этому снегу, пойдет куда глаза глядят, все такая же беловолосая и спокойная. И сразу же стукнула дверь, наполнив весь дом сдержанной дрожью, и Лена вышла на ступеньки. На мгновение она задумалась, потом ступила на белые булыжники, оставив тоненький след. Потом оглянулась и, внезапно нагнувшись, схватила что-то и поднесла ко рту. И сразу все в ней переменилось, хотя следы оставались такими же тоненькими — черные точки и черточки на снегу, — и вдруг запрыгала к арке, и следы сразу смешались, превратившись в один длинный след.

И тогда, сразу успокоившись и вспомнив вчерашнее расположение духа, Крылов подумал, какой восхитительный день предстоит ему. Как в одиннадцать часов он проснется и побежит на кухню варить кофе, как от кофейника будет валить пар, а он усядется за стол с газетами, и тогда придет Лёнька и они примутся болтать, а потом позвонит Герман и спросит: «Ну как?» А он скажет: «Иди ты к чертовой матери!» и щелкнет рычагом. И по светлым, чуть заснеженным улицам пойдет на длинную-длинную прогулку.

Публикация М.И.Авербах, Н.М.Зоркой, А.А.Лопатина, Э.К.Норкуте

ИЛЬЯ АВЕРБАХ

Совмещение совместимого

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Эта беседа была подготовлена в 1979 году, почти сразу после выхода на экран фильма Ильи Авербаха «Объяснение в любви». Она планировалась как одна из статей в подборке материалов о проблемах актерской профессии. Но подборка тогда по каким-то причинам не сложилась. Мы публикуем сегодня эту беседу, так как, на наш взгляд, она абсолютно не устарела, и главное — в ней слышен голос самого Авербаха.

Татьяна Иенсен. Многие считают, что в последнее время актерская профессия испытывает кризис, так как с каждым годом кино и телевидение все больше и больше актеров пропускает через свой конвейер.

Илья Авербах. Можно и так сказать. Ведь наши актеры с юных лет представляют со сцены, с экрана совершенно невообразимые, несовместимые друг с другом идеологии, что, безусловно, оказывает на них разрушительное воздействие. Трагедия актера, его распад начинается еще в театре, где наряду с достойными вещами он играет невесть что. В свое время я спросил у Козинцева, почему он взял на роль короля Лира Юри Ярвета. Он ответил мне, что по двум причинам: у Ярвета в глазах вся скорбь европейской интеллигенции, и еще — он никогда не играл деда Щукаря. Нельзя играть деда Щукаря, а потом Лира, нельзя играть в пьесах Софронова, а потом в пьесах Шекспира. Одно исключает другое. Какое-то вещество в душе свертывается.

Режиссеров ругают за то, что они снимают одних и тех же артистов, но они это делают не потому, что у них дурные характеры или они косные и у них отсутствует воображение, а потому, что того ничтожного количества хороших актеров, которых выпускают наши учебные заведения, просто недостаточно. Тут ко мне пришла одна девочка из театрального института, крайне одаренная, которую исключили за профнепригодность. Нам удалось ее восстановить. Девочка совершенно особая — по тому, как она мыслит, по внешности своей, такого чуриковского дарования, и, естественно, с ней никто не хочет возиться. Это сложно — индивидуальный мир актера требует, по крайней мере, адекватных реакций. А если актерский курс набирает человек, который сам стандартно мыслит, то он просто не знает, что делать с такими нестандартными личностями. Конечно, можно воспитать грамотного профессионала почти из каждого. А в кино, я убежден, можно любого — что называется с улицы — поставить в такие условия, когда он хорошо сыграет эпизод. Только для этого нужно создать специфические условия, ему понятные. Однако если за исполнителем нет яркой индивидуальности, то чуда не произойдет. Поэтому, я уверен, профессионализм и индивидуальность прочно связаны. Талантливый человек рано становится профессионалом. И очень редко встречается талант-дилетант.

Т.Иенсен. Но считается, что профессионализм заштамповывает талант.

И.Авербах. Это не профессионализм заштамповывает, а профессиональное владение штампом. Когда актеру нужно изобразить, скажем, печаль или радость, но он не чувствует этого в себе и не приводит себя в нужное состояние, а изображает его чисто внешне, то, хотя, в своем запасе он может иметь, предположим, пять штампов для изображения печали, все равно это будет штамп.

Современный актер, как правило, играет и в театре, и в кино, и, значит, его техника должна быть гораздо более динамична и пластична, чем раньше,

«Объяснение в любви»

он должен легко переходить от одной манеры игры к другой и владеть качественно иной перестройкой. У Мозжухина были замечательные глаза, он просто ходил и поворачивал голову туда и сюда. Но какой он был актер? Да мы не знаем. Мы знаем, что у него выдающееся лицо, и всё. А раз это киноактер совсем уж «каменного» века, то, наверное, хороший. Однако не в этом была суть дела.

Сегодня же, как никогда, кинематограф пристален к актеру и этим приблизился к театру. По-моему, уже больше десяти лет прошло с момента создания уникального фильма «Кто боится Вирджинии Вулф?», где актеры играют поразительно. Пьеса Олби взята почти без купюр, но это кино.

Т.Иенсен. Но все-таки не только благодаря актерской игре?

И.Авербах. Ну, естественно, не только. Я просто говорю о совершенно иной роли актера в сегодняшнем кинематографе. Или картина Бергмана «Сцены из супружеской жизни», где шесть часов на экране два человека, почти все время на средних планах, и все, нет даже выхода на натуру. Два интеллигент-

ных человека — казалось бы, идеальная супружеская пара, и вдруг оказывается, что он полюбил другую женщину, и в выяснении отношений открывается вся бездна, весь ужас их взаимной неудовлетворенности. На мой взгляд, это кино, поразительное по своей психологической глубине и проработанности, на которую, видимо, театр не способен в принципе, потому что степень приближения к зрителю, в силу иной природы искусства, в нем совсем другая. Хотя, конечно же, театр и кинематограф и расходятся, нащупывая каждый свою специфику, и одновременно с этим в целом ряде вещей сближаются.

Мне кажется, что кинематограф постепенно изживает свой комплекс неполноценности перед древними видами искусства. Поэтому я всегда недоумеваю, когда студентам театрального института запрещают сниматься. Им не следует сниматься в халтурных картинах, но это уже другой разговор. Такое положение вещей сложилось еще во времена немого кино, когда недоверие Станиславского к кинематографу, который полностью противоречил принципам его системы, его отношению к искусству, было вполне оправданно. В дальнейшем оно уже стало инерцией. Но сегодня в кино гораздо больше от Станиславского, чем в ином театре. С другой стороны, если актер только снимается, то он утрачивает форму, которая создается лишь каждодневной работой в театре. Ведь в кинематографе (и это его трагедия) так работать просто не успеваешь. Если бы можно было иметь хотя бы недели две на то, чтобы пройти с актерами всю картину, прочертить движение характеров, но — увы. Все режиссеры мечтают снять последовательно весь фильм — от и до, но немногим это удается. Никита Михалков так снял «Неоконченную пьесу для механического пианино», честь ему и хвала, однако, как правило, в силу целого ряда известных всем обстоятельств в нынешних условиях это практически нереально.

Т.Иенсен. И тут еще вот что: если театр в идеале — это коллектив единомышленников, объединенных общей художественной методологией, единой художественной системой, то в кино...

И.Авербах. ...да, на съемочной площадке встречаются актеры самых разных школ, манер, наконец, у всех просто разные привычки, характеры, и все это нужно свести воедино. Причем очень быстро, очень быстро. Поэтому так называемая «работа с актерами» в кинематографе — занятие чрезвычайно нервное, на которое практически не отпущено времени. Для репетиций по графику нет места. А ведь при этом от актера требуется не один только эффектный поворот головы и звездное обаяние взгляда. От него требуется совершенно иная выразительность, чем на сцене, иное дыхание, иной технический диапазон. Все другое, гораздо страшнее и серьезнее. Безусловно, есть превосходные артисты, которые живут в совершенно невероятном ритме и ничего от этого не теряют. То есть не существует каких-то общих рецептов: одного такая бешеная занятость разрушает, а другого держит в форме. Но, как правило, у сверхзанятого актера просто физически не остается времени наблюдать чужую жизнь, что для него по-настоящему трагично. Я хорошо представляю себе, как Мазина подходила к роли Кабирии, как дома потихоньку, вместе с Феллини собирала этот характер, как она показывала перед ним тех римских проституток, которых видела на улице. И вот из таких многочисленных предварительных зарисовок только и может сложиться образ. Однако когда актерам, особенно сверхзанятым, заниматься накоплением того характерного, точного, того пронзительного, что можно почерпнуть только в реальной жизни, я не понимаю. Все свое время они проводят между киностудиями, театром, телевидением, Домом кино. Они лихо носятся на автомобилях туда-сюда и, естественно, из окна машины жизнь не видят. Поэтому вместо того чтобы нести в себе живые черты подсмотренного, прочувствованного характера, а через него — черты времени, актер предлагает штамп, нечто общее, абстрактное. И даже если режиссер переполнен массой личных жизненных наблюдений, то передать их актеру очень трудно. Его можно озадачить художественной формулой образа, но

«Объяснение в любви»

передать ему в подробностях свое знание предмета нельзя. Актер должен приходить на съемочную площадку или на сцену не «белым листом» бумаги, а приносить с собой то, что принадлежит только ему. Тогда начинается его собственное творчество. А если он приступает к работе пустым, что чаще всего и бывает, и его еще нужно начинять, готовить, взвинчивать, то тогда даже самая техничная актерская игра неизбежно становится печально неконкретной, иллюстративной, как буквальное исполнение чужой сверхзадачи.

Я не сгущаю краски, но действительно: вот актер утром приезжает из Москвы в Ленинград на поезде «Красная стрела», где он, кстати сказать, проводит массу времени, потом час — грим, час — костюм, потом мы быстро проходим сцену, потом «Мотор» и — результат известен. Конечно, иногда сознательно идешь на нарушение плана, отчего, безусловно, страдает вся съемочная группа. Но нельзя, например, было сцену ухода Зиночки от Филиппка в «Объяснении в любви» снять за один день. Это сцена, которую нужно было делать и делать, к ней необходимо было прийти исподволь. А на репетиции не отводилось никакого времени, и мы, невзирая на план, снимали ее столько, сколько было нужно. Хотя такое тоже далеко не всегда удает-

«Монолог»

ся, потому что актеры зачастую приезжают на съемки на один-два дня, и что тут можно успеть... Все это вместе взятое, в том числе и само разнообразие фильмов, в которых актер снимается, даже чисто тематическое, требует от него немыслимой реактивности, выносливости и тем самым огромных душевных затрат. Вообще, что касается работы с актером, кинематограф — абсолютно беспринципное искусство. В спектакле актер должен играть много раз, в кино только один, поэтому тут для режиссера, как говорится, все методы хороши. Кроме того, в кинематографе есть такое понятие, как чувство камеры, которое заключается в том, чтобы исполнитель и забывал о камере, и вместе с тем ее чувствовал. Это особое чувство, которое и расшифровать нельзя.

Т.Иенсен. Мне кажется, яркий пример этого — «Пастораль» Иоселиани. При этом актеры в «Пасторали» используются исключительно типажно. Кажется, что они практически ничего не играют, они такие, какие они есть.

И.Авербах. Нет, здесь другое. У меня просто зависть вызывает, о чем я не раз говорил и Отару, и всем грузинским режиссерам, что они имеют дело с людьми, которые благодаря своей природе, своему южному темпераменту умеют вести себя перед камерой так артистично. Это, действительно, настоящее режиссерское счастье. И хотя в грузинских фильмах, того же Иоселиани, есть очень серьезные актерские работы, но в принципе наблюдать интересно за каждым, кто появляется на экране. Так же и у итальянцев. Не случайно неореализм родился в Италии, где вы выходите на улицу, и вас окружает этот мир. Снимай этих людей — и они перед камерой будут вести себя точно так же, как в жизни. Напротив, массовая культура предлагает усредненные варианты, лишенные индивидуальности. Я бы даже сказал, что здесь срабатывает некая формула усредненности. У Ильфа в его записных книжках есть такая запись: «Начать рассказ — ни один луч света не попадал в его маленькую каморку». Вроде бы ни у кого не своровано, а вместе с тем не свое. Не свое, а нечто вообще, что не затрагивает и не раздражает, но, на мой взгляд, именно это самое ужасное в искусстве. Ну, одно из самых ужасных. Хотя, наверное, может быть замечательный актер с невзрачной, не интересной для кинематографа внешностью. Но при определенном режиссерском старании и фокусировке всего фильма на этого актера можно сделать так, что на экране его природная невыразительность станет художественно выразительной.

Сам я не знаю, как это делать, но в принципе такое возможно. Правда, это исключение, Потому что всем известны главные кинематографические требования — актерской киногении. И они существуют, хоть тресни. И действительно, есть актеры, у которых глаза так выразительны, что больше ничего и не нужно. Скажем, Ира Купченко. Хорошая она актриса? Не знаю. Но типаж замечательный. А есть актеры феноменального дарования, кинематографическая судьба которых в силу целого ряда обстоятельств не сложилась. Например, великая актриса современности Фаина Григорьевна Раневская. Но вот нет для нее ролей в кино, и непонятно, что с этим делать. Я познакомился с ней в разгар съемок «Монолога» и вдруг понял, что если бы узнал ее раньше, то переписал бы сценарий на нее и она сыграла бы главную роль гениально, и история должна была бы получиться совсем другая, и, кто знает, может, куда значительнее. Чрезвычайно грустно, что такие вещи приходят слишком поздно.

Т.Иенсен. Как известно, «рукописи не горят», и признание к любому художнику может прийти и после реального времени его творчества — даже с опозданием на целую жизнь. А для актера это невозможно. Слава не придет потом, если ты сейчас не будешь постоянно в работе. Может быть, это более чем что-то еще приводит к пресловутой актерской нетребовательности?

И.Авербах. Это тоже сложная проблема. Одними этическими проповедями и нравоучениями ее не решишь. К примеру, если режиссер не может дать ничего нового, Марина Неёлова отказывается от предложенной ей роли. С одной стороны, такая требовательность прекрасна, а с другой, я вижу в ней некоторую опасность. Актер должен работать. Хотя, конечно же, ни одна съемка в плохой картине не проходит для него бесследно.

Т.Иенсен. Так что же, заколдованный круг?

И.Авербах. Да, и выхода из него я не вижу. Лично я не могу сказать классному артисту: не снимайся! Я могу сказать: не снимайся в чужих для себя вещах. Все равно это ничем хорошим обернуться не может. Начинается растрачивание, распродажа накопленного.

Т.Иенсен. Калягин, который сыграл Платонова в «Механическом пианино», свою звездную роль, после этого снимается в «Принцессе на горошине».

И.Авербах. Да, Калягин зря это делает.

Т.Иенсен. Или снимается в эпизодической роли в «Подранках», и с тем же самым выражением лица, с которым в «Пианино» кричал небесам: «Мне тридцать пять лет!», играет здесь так, что становится как-то неловко на это смотреть.

И.Авербах. Грустная история. Мне тоже стало неловко, когда он появился на экране и стал так лихо разыгрывать этот эпизод.

Т.Иенсен. Вот когда он снимается в телевизионном водевиле — это совсем другое дело. Но когда начинает с тем же самым взглядом, тем же самым голосом...

И.Авербах. ...то начинается распродажа накопленного. Хотя пережить свой звездный час — это вообще одна из самых сложных вещей в искусстве. Я знаю несколько артистов, которые не смогли этого пережить. Цыбульский, к примеру. С Вайдой, я считаю, тоже произошла трагическая история... Ведь на «Пепле и алмазе» все собралось в одну точку, все чудесно соединилось — литературный материал, актер появился, заработало силовое поле и картина была снята совершенно изумительная. И после этого были лихорадочные поиски, однако уже все другое, время другое, а ты остался тем же. «Но я же был гениален!» Начались метания — туда, сюда. Были хорошие фильмы, а взлета такого уже не было. Или Смоктуновский, сыграв в театре князя Мышкина, высказался с такой глубиной и такими затратами, что ему наверняка нужно было это чем-то компенсировать, да и просто отдышаться перед дальнейшим. И хотя актеру необходимо пробовать себя в разной технике, в разных жанрах, но если он в какой-то роли выразил себя полностью, то потом ему необходим период накопления. С другой стороны, что можно сыграть после Гамлета или Мышкина? Непонятно. И как быть актеру? От всего отказываться? И как долго?

Т.Иенсен. Это не менее сложный вопрос и для зрительского восприятия.
И.Авербах. Безусловно.
Т.Иенсен. После Мышкина или Алеши Карамазова актер во всем будет хотя бы немножко, да смешон, потому что у его нового героя, какого-нибудь Ивана Ивановича, и походка будет та же, и тембр голоса, и какие-то взгляды, интонации, выражение лица те же самые, и как бы они ни видоизменились, но от своей формы не уйдешь.
И.Авербах. Да, полностью от себя не уйти, даже за откровенной маской не спрятаться.
Т.Иенсен. Считается, что сверхзанятый актер, попав в такой цейтнот, стремится к хара́ктерности, за которой надеется спрятаться от неумолимого зрительского суда.
И.Авербах. Но, на мой взгляд, хара́ктерность не в том, чтобы изображать некий характер (обычно подразумевается — комический, нелепый), а в том, чтобы найти в нем типическое. Вне хара́ктерности невозможно высказаться, она во всем — в том, как проявляется человек, в том, что его отличает от других людей. И я не вижу противоречия между хара́ктерностью и исповедальностью. Главное в игре актера — это точно найденное соотношение индивидуального и общего. А тенденция скрывать свое лицо за маской — простой путь, требующий меньших затрат. Несмотря на все смягчающие обстоятельства мытарской жизни актеров, все это очень грустно, потому что в какой-то момент маска становится лицом и человек перестает понимать, где он сам, а где его личина, так называемый свой образ.
Т.Иенсен. Я не поняла, вы считаете, что актеру нужно создавать свой образ?
И.Авербах. Создавать, наверное, нет, а иметь — да. Под «своим образом» я имею в виду имидж актера. И всё. Больше ничего. У каждого режиссера есть свои критерии оценки актера, как некоего образа, типажа. Если в первый раз встречая человека, я сразу же понимаю, что он актер, то снимать его не буду. Если же я про впервые мною увиденного человека могу рассказать историю, которая как бы сама собирается вокруг него, значит, он воплощает определенный тип, характер. Когда Юра Богатырев пришел ко мне на пробы Филиппка, снял свою заштопанную дубленку и стал горячо о чем-то говорить, много жестикулируя, и когда его огромные руки, которые в группе Никиты Михалкова назвали «передние ноги», взвились передо мной в воздух, у меня перед глазами возник некий тип художника, я ощутил запах краски в его мастерской. Невзирая на его огромные размеры, я сразу же почувствовал в нем какую-то тонкость, даже изнеженность. Что потом, когда я посмотрел его картины, — а Юра, как выяснилось, довольно хороший художник, — оказалось совершенной правдой. Юра не фанат мощной, грубой живописи, всю новую русскую живопись вообще не выносит, не выносит Малевича, «Бубновый валет», он любит живопись изысканную, нежную, любит мирискусников, Борисова-Мусатова, Добужинского, Бёрдслея, любит китайцев, Ватто, которого, на мой взгляд, любить нельзя. Им можно любоваться, но как всерьез приходить от него восторг, не понимаю. И сам Юра рисует такие изысканные картиночки: сидит дама с рюмочкой в развевающихся одеждах, и сама она, и фон — все прочерчено и заштриховано перышком тоненько-тоненько. И все это мне в нем почудилось изначально и породило историю, которая и повела к Филиппку. Почему Юра мог стать героем нашего фильма? Потому что в нем есть какие-то несоответствия, парадоксальность «передних ног», большого тела и всего того, о чем я говорил. За ним с первого взгляда вставала его история, его образ, который был в чем-то родствен Филиппку. И если между характером актера и характером его героя существуют какие-то точки соприкосновения, тогда может произойти чудо искусства.

Ведь что, к примеру, происходит с Элизабет Тейлор в «Кто боится Вирджинии Вулф»? До этого фильма я видел ее во многих других, и это было чрезвычайно скучное исполнение голливудской актрисой ее звездных ролей, и вдруг она абсолютно обрела себя в роли Марты и с немыслимой беспощад-

«Объяснение в любви»

ностью и обнаженностью сыграла свою геронию. После этого фильма я понял, что в Америке каждая звезда — это очень серьезное явление. Там конкуренция другого рода, чем у нас, дикая конкуренция. Поэтому наверх всплывают люди действительно феноменально одаренные. В американском кино я могу привести много случаев, когда вроде бы банально звездный актер вдруг оказывался серьезным, значительным. К примеру, Бёрт Ланкастер, который играл только в вестернах, а потом снялся у Висконти в «Леопарде», в фильме о гибели культуры XIX века, и сыграл неожиданно, замечательно. Вероятно, и Мэрилин Монро была замечательная актриса, о чем нам сейчас уже трудно судить. Что касается нашего кинематографа, то у нас бывают случайные звезды, такой некий усредненный тип, но их мало. Это, в общем, нетипично, хотя и бывает.

На мой взгляд, не следует приглашать артиста, если кажется, что он идеально подходит к выбранной для него роли. Потому что тогда не происходит чуда обогащения. Вот образ того же Филиппка, в силу всем известной автобиографичности литературного материала, взятого за основу — книги Евгения Габриловича «Четыре четверти», — казалось бы, совершенно ясен. Такой маленький и слабый человек, который любит лежать на кушетке, мечтать и чего-то там записывать, а вообще-то мямля и телятина. Мы долго искали артиста такого рода и ничего не получалось. Поначалу остановились на Андрее Мягкове. Но скоро от этой идеи отказались, потому что появлялась определенная тавтологичность. Актер своими человеческими качествами умножал то, что написано, и персонаж от этого, как ни странно, становился иллюстративен. Я довольно скоро понял, что в этом направлении искать неверно. Начали пробовать многих — Шакурова, Калягина, однако он сейчас всецело увлечен суперменством, а оно, особенно внутреннее, никак для нас не годилось. Пробовали замечательного артиста Филозова, но он возрастно не подошел, хотя проба была очень хорошая. Потом опять к Мягкову качнулись. А потом появился Юра Богатырев, с которым меня просто уговорили встретиться. Я сначала его ни за что не хотел, казалось — ну, что это? ну куда? Но пришел Юра со всеми своими размерами, чудной фигурой, голосом. И мы разговаривали с ним долго, наверное, часа два, и я сразу же почувствовал в нем внутреннюю структуру, близкую нашему герою, и тогда вдруг все его внешние данные, как бы антифилиппковские, начали работать на образ. Я подумал, а почему, собственно, он должен быть малень-

ким? Ведь крупному человеку иногда гораздо труднее живется. Скажем, ему все время может быть неловко от того, как много места он занимает! Конечно же, мне пришел на память Пьер Безухов, в чем-то схожий с Филиппком. Но даже когда мы отсняли примерно треть картины, я все еще до конца не верил в правильность выбора и страшился того, что внешний облик нашего Филиппка не соответствует тем душевным качествам, которые нужно было актеру воплотить. Поэтому поначалу мы намеренно подчеркивали его внешнюю неуклюжесть, неприспособленность, его нелепость. Но потом я успокоился, и мы с Юрой стали от этих очевидных переборов избавляться.

Т.Иенсен. Я недавно видела Богатырева на съемках «Обломова», где он играет Штольца. Это подтянутый, худой, собранный, даже несколько партикулярный, при всей джинсовости своей одежды, человек, и представить себе его в любой сцене в вашем фильме «Объяснение в любви», в той же сцене на пляже — несуразного, нескладного, в дурацкой панаме лежащего на песке, где у него нет никакой подмоги со стороны, во внешнем антураже, — практически невозможно. Или его герой в «Неоконченной пьесе для механического пианино».

И.Авербах. Он хорошо там играет, но это все-таки маска. Я же считаю, что режиссеру, который выбирает актера на роль, нужно не уповать на его способности к перевоплощению, а использовать его типажность. Разумеется, для актера использование собственной типажности не должно означать, что он всю жизнь играет самого себя, эксплуатируя свое обаяние, которое, естественно, с каждой новой ролью начинает все более приедаться, стираться и видоизменяться до неузнаваемости. Что касается перевоплощения, то, на мой взгляд, в кинематографе оно принципиально невозможно. Лично я в это абсолютно не верю и случаев таких не знаю. Когда Марлон Брандо, замечательный актер, играет в «Крестном отце» старика в таком гриме, словно засунул себе сливы за щеки, то мне это мешает. Однако я отчетливо помню то поразительно точное, обреченно-трагическое движение его рук, с которого начинается картина, и это прекрасно, но когда вспоминаю его щеки, — снова не верю.

Т.Иенсен. Но что вы имеете в виду, когда говорите о перевоплощении?

И.Авербах. Я боюсь говорить о богатстве души, потому что это бог знает куда нас заведет, поэтому буду говорить только о богатстве дарования. По-видимому, сильное актерское дарование включает в себя множество разных «я». И чем больше в актере этих чужих «я», тем глубже его дарование. Какое-то время я дружил с одним выдающимся артистом, который у меня даже снимался. То есть знать я его должен был бы неплохо, но когда у меня спрашивали, что он за человек, я каждый раз ловил себя на том, что не мог ответить определенно. Умный? Не знаю. Наверное. Дурак? Да, иногда. Добрый? Может быть и добрым. Злой? Бывает и злой. И уж чего я совсем не мог понять — как у него менялись глаза. Маленькие обычно, они вдруг становились огромными. Ну что это такое? Актер. Другого слова не подберешь. Он него исходило ощущение фантомности. Чем его зарядишь, тем он и будет. Уникальное дарование, хотя, скорее всего, свое «я» его личности питает все остальные «я» его актерской природы. Иначе, если бы не было очень сильной собственной индивидуальности, ничего бы не получилось. Но она глубоко скрыта, а зато предельно обнажена исключительная лабильность, текучесть личности. Или вот еще поразительный пример. Не помню, кто это писал, кажется, Михаил Чехов, как они с Вахтанговым играли на бильярде. Играли оба очень плохо, но вдруг Вахтангов говорит: сейчас я покажу маркера, какого-то знаменитого в Москве Андрея Андреевича, и три минуты он играл гениально, а потом опять из рук вон плохо. Что это? Мы не знаем. Но, по-видимому, подобная мобилизация всех своих возможностей и всего того, о чем мы еще и не ведаем, позволяет актеру отыскать в себе самое разное, в том числе, например, и маркера. Каза-

лось бы, вот типичный пример перевоплощения. Но, на мой взгляд, ничуть не бывало. Если в актере нет каких-то пересечений с импровизируемым образом, нет связующих с ним нитей, то все, что он будет делать, окажется формально и неорганично и уж, конечно, не повлечет за собой ту гениальную перестройку типа личности, которая произошла с Вахтанговым. Поэтому, когда я говорил про разнообразие таланта Богатырева, то имел в виду разнообразие его актерской и человеческой индивидуальности. Я не видел, как он играет Штольца, но не сомневаюсь, что это интересно, потому что в нем есть и штольцевщина.

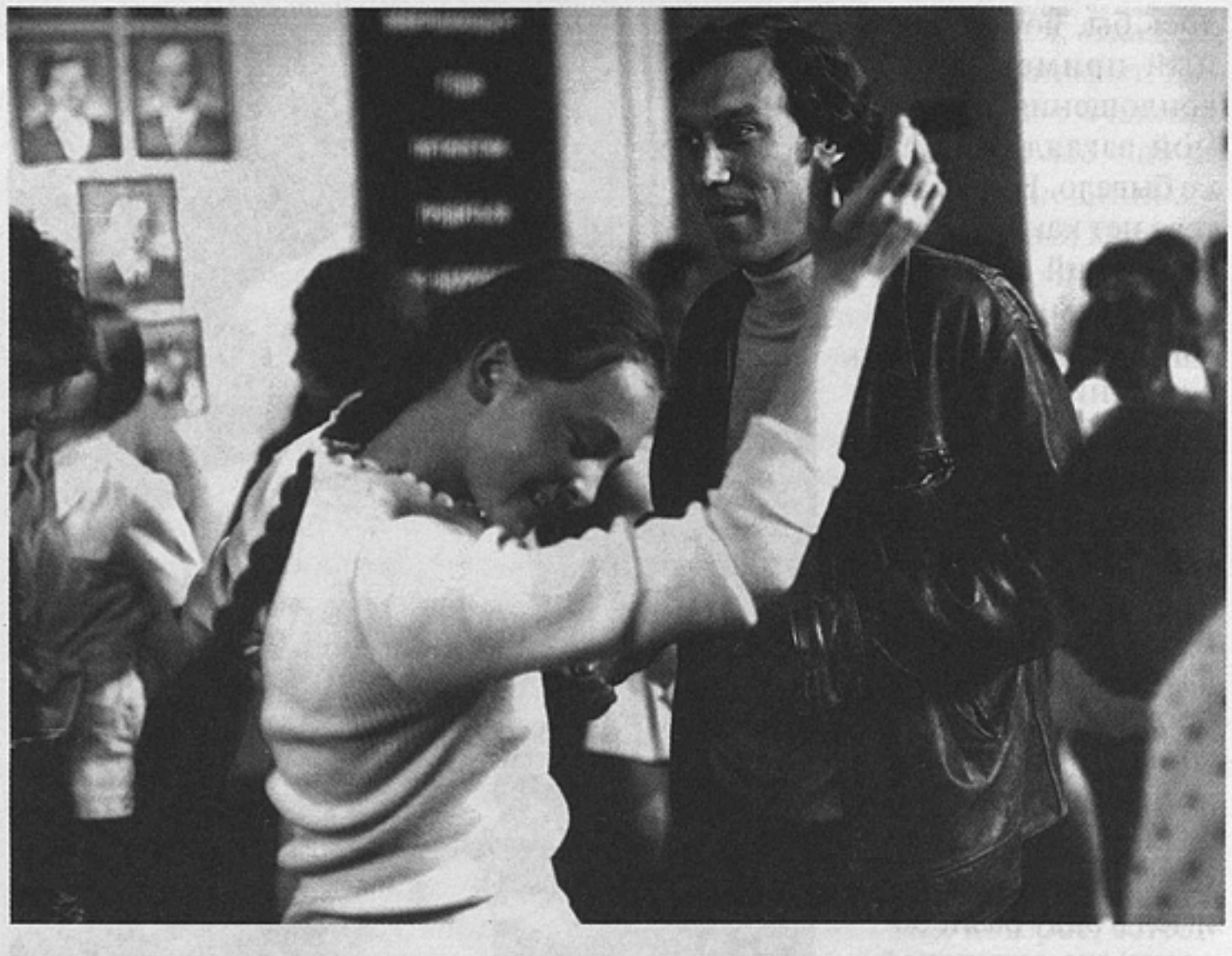
«Объяснение в любви»

В каких отношениях она с филиппковщиной — трудно сказать. Думаю, Филиппка в нем больше. Слышал, что сейчас во МХАТе он играет Алексея Турбина.

Т.Иенсен. А в фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих» играл комиссара.

И.Авербах. Да, комиссара, но такого немножко сонного и небритого, что, конечно же, ближе к Юре, чем если бы он играл героя-супермена. Но авторы фильма ушли от банального решения. Хотя скулы на лице этого комиссара необыкновенно торчат. На лице Филиппка они просто используются. Как будет в «Обломове», я не знаю, но уверен, что Юра, ради того чтобы сыграть Штольца, согласно замыслу, переменится сильно.

Для меня как режиссера существуют два характера героя. Один — придуманный в голове, когда разрабатываешь сценарий или пьесу, не зная еще, кто будет играть эту роль, а в твоем воображении уже действует совершенно полнокровный образ, потому что более или менее представляешь картину, которую собираешься снимать. А затем появляется конкретный человек — актер. Самый мучительный период — период кинопроб, когда конкретные люди пробуют играть персонажей, придуманных мною, но уже не менее реально существующих в моем сознании, чем эти реальные и совершенно на них не похожие артисты. И период их знакомства — идеального и конкретного, — да, самый мучительный, но едва ли не самый интересный из всех процессов производства фильма. Поначалу кажется, что между этими двумя лицами нет ничего общего, потом начинаешь отыскивать, что же их может соединить, точки пересечения. И постепенно этот идеальный и этот реальный характеры начинают сливаться, и в результате появляется третий. Третий — это обогащенный вариант первого и второго



«Чужие письма»

и вместе с тем новый персонаж. И, по-моему, термин «перевоплощение» здесь никак не годится, скорее уж — совмещение совместимого, непременно совместимого.

Т.Иенсен. Может быть, отношения актера с образом строятся, как отношения с другим человеком? Между ними образуется некий общий сегмент: происходит взаимообогащение двух людей, а все остальное свободное поле личности работает как бы вхолостую. Наверное, актерское дарование заключается и в способности все ненужное для роли в себе как бы отсечь, забыть. Такая уникальная забывчивость позволяет актеру целиком сосредоточиться на той общей сфере действия, которая, естественно, не описывает его полностью, но дает толчок к воспроизведению себя, обогащенного другим образом, в новом, как вы говорите, третьем.

И.Авербах. Очень похоже на правду. Этот сегмент и есть «третий». Я думаю, у великих актеров бывает именно так. Михаил Чехов, к примеру, описывал такое состояние, когда видишь себя со стороны, как другого человека, и одновременно тот, кого ты видишь со стороны, ты сам. По-видимому, здесь выражено идеальное воплощение другого, потому что ты им абсолютно управляешь, и вместе с тем он — это ты. Но такое раздвоение, разумеется, противоестественно. И в этом и ужас актерской профессии, и высшее счастье.

Т.Иенсен. А как вы считаете, в актере, сыгравшем даже не обязательно Гамлета, но того же Филиппка, фантомы чужого характера оставляют след?

И.Авербах. Безусловно.

Т.Иенсен. То есть каждая роль меняет и корректирует личность самого актера? Но является ли это только ее обогащением?

И.Авербах. Не только обогащением, но одновременно и разрушением самого себя. С каждой новой ролью что-то в актере подавляется, перестраивается, перегруппировывается. Вообще весь его творческий путь — это постоянные круги обогащения и саморазрушения, какие бывают на срезе дерева. И чем больше таких прожитых кругов, тем результат будет точнее и сильнее. Однако это очень сложный процесс, который зависит от того, кто играет, кого играет. Здесь может быть и сопротивление, и отталкивание, и борьба, которая просто неизбежна.

Когда в «Чужих письмах» мы со Светланой Смирновой делали роль

Зинки Бегунковой, которая так очевидно чудовищно ведет себя во всех ситуациях, то было очень трудно от актрисы этого добиваться. По характеру Светлана не похожа на Зинку, но в ней тоже есть колоссальная нереализованная воля, которую можно направить куда угодно. Это то, что их сближало, и на этом общем стержне мы и пытались строить характер героини. Хотя актерский темперамент у Светланы довольно сложный. Она актриса пятого-шестого дубля, то есть она медленно разгоняется, но потом ее уже не остановить. И вот что поразительно: постепенно она сама становилась Зинкой Бегунковой, хотя наша борьба с ней происходила постоянно. Мы все время искали оправдания для ее героини, так как Светлана должна была верить в то, что Зинка — носитель истины, что ее героиня — святая, хотя это фанатичка с ясными глазами, которая несет в мир справедливость, не ведая того, что творит. И каждый раз для Светланы это была невероятная борьба. У нее мог начаться припадок дикого смеха от того, как Зинка ведет себя в какой-то ситуации, она могла расплакаться, потому что ей невыносимо было себя вести так, как ее героиня, но в результате мы сообща находили ей оправдание, и Светлана смирялась с ней. А после фильма с ней произошла странная история и, думаю, показательная. Сыграв Зинку Бегункову, она, вероятно, излила на нее всю свою злую волю. Есть такой метод лечения психодрамой; по-видимому, с ней произошло нечто похожее. Актриса словно оставила в своем экранном образе все дурное. Она пережила катарсис, очищение. Мы недавно встретились — Светлану просто не узнать. Изменилась фантастически, даже внешне. Вся как-то вытянулась, исчезла коренастость, все ее «прочностояние» на этой земле, она стала похожа на Одри Хэпбёрн. В ней появилось что-то оленье: длинная шея, нежные глаза, какая-то мягкость во всем. Она стала прелестным светящимся существом. Читает другие книжки, разговаривает иначе. И сейчас это совсем не та актриса, которую я знал. Мне захотелось ее снова снять, но в совсем другой роли.

Т.Иенсен. Вообще с точки зрения психологии творчества актерская профессия совершенно особая.

И.Авербах. Да, особая. Как я уже говорил, лицедейство и создает, и разрушает. Это странная и страшная профессия и, по-моему, самая загадочная. Ведь когда-то актеров за людей не считали, религия относилась к лицедейству как к занятию противоестественному, что, в общем-то, можно понять. Действительно, становиться другим человеком, то есть подменять собой Господа Бога, — жуткое дело...

Т.Иенсен. И мало того, еще и донести до зрителя идею этого «третьего», при этом не обнажив ее изначальной заданности.

И.Авербах. А вот здесь уже в свои права вступает режиссер. Это его общий труд с актером. С одной стороны, прятать «ослиные уши замысла», а с другой — неуклонно проводить задуманное и складывать целое.

Т.Иенсен. В «Объяснении в любви» есть эпизод, где герои случайно падают вместе, а за ними — их комната с дальним планом, рассеянный свет из окна — и вроде бы ничего сюжетно не происходит, но происходит событие искусства, которое двигает и событие смысловое. В стихах такое бывает. Стоят два слова рядом, недоминантных даже...

И.Авербах. ...да, и вдруг возникает нечто необыкновенное. Мандельштам весь на этом. «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы, медуницы и осы тяжелую розу сосут...» Что такое медуницы здесь – никому не ведомо. Ведь медуницы — это цветы. А Мандельштам, который такой точный во всем, в том же «Разговоре о Данте», вдруг позволяет себе такое.

Т.Иенсен. Но, читая эти строки, не хочешь ничего расшифровывать. Это остается в тебе, как какой-то тайный заговор с поэтом, твое с ним доверительное родство.

И.Авербах. То же самое должно возникать и на экране. Скажем, в эпизоде возвращения Филиппка с фронта есть достаточно долгий общий план комнаты — заклеенные окна, репродуктор, все в рваных газетах и этот прони-

кающий откуда-то бледный луч света... И это ощущение одиночества, доходящее до той точки, в которой одиночество должно прекратиться. Однако сказать об этом что-то еще, кроме того, что это было необходимо сделать, я не могу.

В основе кинематографа — принцип киногении, который в 20-е годы так мучительно искали в немом кино. Но сегодня мы имеем еще и возможности, которые принес с собой звук. К примеру, как замечательно точно найдена музыка в «Двадцати днях без войны» Германа, когда Лопатин ходит один по трамвайному кольцу туманного Ташкента, и этот поразительный звук польки то приближается, то удаляется. И тут срабатывает все — и печаль чужого города, и одиночество этого человека, и то, что до конца войны еще так далеко. Точно найденная фонограмма создает образ героя. А если бы режиссер поставил другую музыку, возник бы другой смысл. У нас на «Объяснении в любви» с музыкой произошла довольно странная история. Я пригласил на эту картину великого композитора Альфреда Шнитке и использовал его музыку в черновом монтаже. Но никак не мог найти точный ритм эпизода ухода Зиночки от Филиппка. Мы с этим эпизодом долго мучались и снимали его подряд, чтобы актеры не утратили нужное состояние и действовали в абсолютно точном ритме, не теряя его ни на секунду. И поскольку добиться от них этого, из-за отсутствия репетиций, было невозможно, я взял адажио из Пятой симфонии, которое, помните, у Висконти в «Смерти в Венеции». Для меня эта цитата очень важна, так как, на мой взгляд, Висконти в своих фильмах воплощает тему бесконечной преемственности европейской культуры, с которой русская культура находится в очень близких взаимоотношениях, что, в свою очередь, стало одной из тем и нашей картины. Поэтому я взял это адажио, под которое актеры играли эпизод ухода главной героини и подчинялись ритму этой великой музыки. В результате они точно вписались в ритмическую сетку адажио. А эпизод с кораблем я монтировал под концерт Вивальди для двух балалаек или мандолины. Под эту нарочито детскую популярную музыку происходит узнавание героев: они узнают друг друга в своем прошлом, в фотографиях, натюрмортах, в этих детских книжках, хотя о детстве они никогда не говорят.

Т.Иенсен. Но оно их связывает, как и это узнавание.

И.Авербах. Да-да, поэтому и музыка такая, вроде бы привычно узнаваемая. Хотя, конечно, Вивальди тогда никто не знал, он гораздо позже вошел в моду. Однако для нас сейчас в его музыке есть что-то как бы олицетворяющее наше дальнее детство начала века, и поэтому в «Объяснении в любви» тему детства я монтировал под Вивальди. А когда приехал Альфред Шнитке, чтобы сочинять музыку, и я ему показал материал картины, где в черновом монтаже уже звучал Вивальди, он стал сочинять свою музыку, и дико мучился.

Т.Иенсен. Благодаря тому же Вивальди, ваш Филиппок с самого начала воспринимается как герой, что называется, плоть от плоти русской культуры, не потерявшей свою связь с европейской. Воспитанные на русской литературе, на Пьере Безухове, на князе Мышкине, мы тут же усматриваем в этом нескладном человеке силу личности. Такова культурная традиция нашего восприятия. Но на протяжении фильма вы ее планомерно разрушаете. И в этом смысле один из самых принципиальных эпизодов — эпизод смерти Гладышева (Кирилл Лавров). Его, раненного в ногу, Филиппок пытается вывести к своим, которые где-то рядом за перелеском, но два раза ходит по кругу, из-за того что он не сумел найти дорогу, тот гибнет, истекая кровью. Однако он не просто оказывается абсолютно несостоятельным человеком, но, что самое удивительное, при всей своей очевидно заявленной мягкости не испытывает от того, что произошло, ни малейшего чувства вины. Ведь так?

И.Авербах. Да, это характер глубоко эгоистический, это определенный тип художника, который я для себя называю «пассивно-добродетельный». Если ты у него что-нибудь попросишь, он тебе все отдаст, но самому ему не придет в голову тебе это предложить.

Т.Иенсен. И сразу же после смерти Гладышева он изливает свою душу первому встречному солдату, эдакому Каратаеву, что, мол, жена его не любит. Вот только что по его вине, пусть даже невольной, человек умер, хотя, если бы его рану вовремя перевязали, мог и не умереть, а он...

И.Авербах. ...а Филиппок, как всегда, замкнут на своем. Его заклинило. Он всегда существует отдельно от всего остального, что не является им самим или предметом его любви.

Т.Иенсен. Более того, если бы Филиппку и объяснили, что произошло, он бы все равно не понял. Для него это странным образом заблокировано, потому что в нем что-то важное отсутствует. Есть в этом не от мира сего человеке какое-то безучастие и даже безразличие.

И.Авербах. Но Филиппок обезоруживает нас своим неведением.

Т.Иенсен. Поэтому он вызывает не злость, а жалость. И эпизод возвращения Зиночки к Филиппку — сразу встык с военным эпизодом — приобретает совершенно другой смысл.

И.Авербах. Однако многие зрители не понимают, почему она вернулась. Я отвечаю, что для меня психологическая мотивировка здесь отсутствует. Я не знаю, почему она снова к Филиппку пришла. Но я убежден в том, что так было, что Зиночка должна была вернуться.

Т.Иенсен. На мой взгляд, в «Объяснении в любви» произошло принципиально новое для нашего кинематографа представление героя. Ведь, казалось бы, для такого, каким мы поначалу воспринимаем Филиппка, рефлексия, самоосуждение — вещи само собой разумеющиеся, но по мере движения фильма мы видим, что это не так. Он и не догадывается ни о чем подобном. И несмотря на все революции и войны, которые не могут не коснуться даже этого, как вы говорите, мямлю и телятину, Филлипок практически не меняется. При всей своей житейской жесткости Зиночка права: он как дитя неразумное, то есть в каком-то смысле — вне закона.

И.Авербах. Сказанное вами вполне справедливо, но я далеко не уверен, все ли это так понимают, хотя в картину все это было вложено. Боюсь, мы слишком глубоко запрятали «ослиные уши» замысла. Видимо, поэтому нас многие дико ругали, мол, как это герой может себя так вести. Моя собственная жена[1], к примеру, считает поведение Филиппка во время войны глубоко безнравственным. Я говорю — да, безнравственно, но мы исследуем этого героя, и он мне интересен именно таким. Мы привыкли, что герой должен вести себя как герой, то есть подобающе. Но почему и кому он что-то должен? И я не понимаю, почему герой Антониони может себя проявлять подобным образом, и никто не удивляется.

Т.Иенсен. Потому что наша культурная традиция относится с опаской к любому разрушению цельности образа. А вы пошли здесь против течения.

И.Авербах. Да, наверное. Но, знаете, есть слова, которые я не переношу. Слово «образ» для меня неловкое какое-то. Я люблю разговаривать в более простых категориях.

---

[1] Жена Ильи Авербаха — кинодраматург Наталья Рязанцева.

МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ

Я помню, да, я помню

Привет, Нью-Йорк!

Нью-Йорк — это город, который мне очень нравится. Нравится его архитектура. В юности, со свойственной ей амбициозностью, я хотел стать архитектором, но потом меня захватил театр. Помню, в интервью какому-то американскому журналисту я, впервые приехав в Нью-Йорк, сказал, что Парк-Авеню по красоте можно сравнить с площадью Святого Марка. Он был шокирован. Мне же было трудно объяснить ему, что в две разные эпохи это были два исключительных примера архитектурного изящества.

Мне нравится Нью-Йорк, потому что он величествен и жалок, богат и беден. В нем есть всё. Я бы сказал, что он может быть куском Европы. В общем, он создан европейцами и африканцами, конечно. Да, нравится мне этот город. Хотелось бы сделать фильм о Нью-Йорке. Недавно я снялся там в одной картине, но получилось не бог весть что. Зато у меня остались прекрасные воспоминания о фильме (и о съемках в нем) Марко Феррери «Прощай, самец!» — он один из самых моих любимых, да и мой персонаж в нем — один из лучших, какие мне только довелось сыграть в кино.

Самое забавное (так уж мы, итальянцы, устроены) заключается в том, что я плыл по морю, когда мне позвонил Феррери и сказал: «Приезжай в Нью-Йорк. Видишь ли, должен был приехать Тоньяцци, а он не может, так что мне нужен ты...» «Но я даже не знаю, что это за фильм». — «Приезжай, вместе посмотрим...» Так что мне предстояло вдвоем с Феррери на ходу что-то лепить, импровизировать — все было придумано на месте. А в результате получился поразительный персонаж, чудесный в своей меланхолии, показавшей отчаяние бедного старого эмигранта.

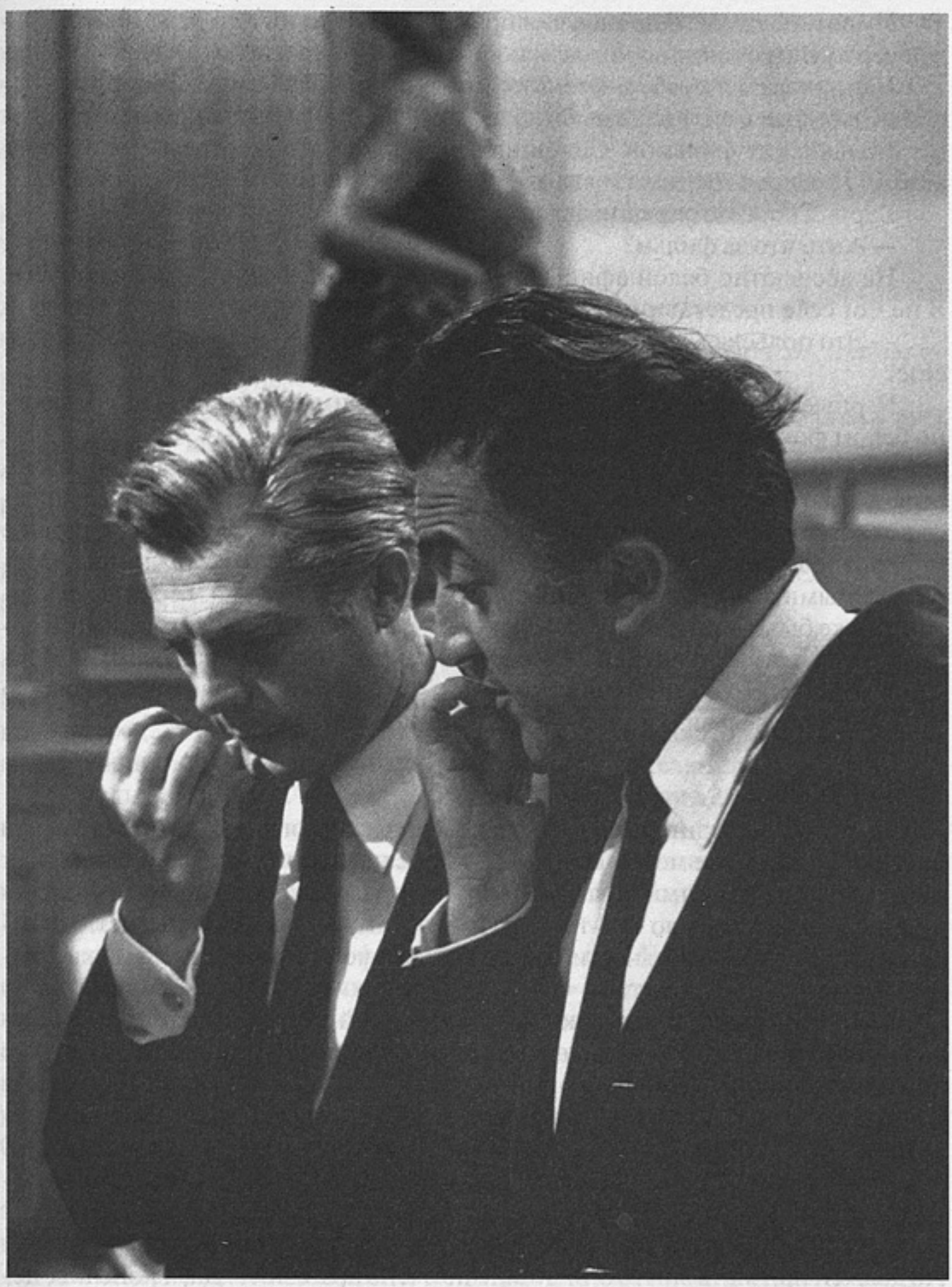
Как проектируются мосты и комедии

Я убежден: кино, как его делаем мы, — самое увлекательное, самое прекрасное занятие.

Я ничего не имею против Голливуда, но он не вписывается в мое представление об этом ремесле. И могу сказать даже так: Голливуд не вписывается в мою жизнь. Четыре или пять лет назад я решил попробовать приобщиться к американскому опыту: сняться в фильме с Ширли Мак-Лейн, Кэти Бейтс, Джессикой Тэнди — то есть с тремя «оскароносицами». Мне не понравилось. Говорю это со всем уважением к американскому кино, производящему и хорошие вещи. Но менталитет у нас и у них такой разный, очень мы далеки друг от друга. В Европе фильмы делаются совсем иначе. Может быть, потому что из-за нехватки денег и времени мы гораздо больше, активнее и свободнее импровизируем.

Так вот... мой голливудский опыт... Три недели сидели мы за столом, запершись в комнате одного нью-йоркского отеля, и изучали текст. Я не понимал, что уж там так надо изучать, тем более что речь шла о комедии, в которой тоже много импровизации и невозможно рассчитать ее всю за столом, словно это проект какого-нибудь моста. А американцам такой метод подходит. У них четкая, досконально разработанная техника, и в их фильмах она хорошо видна.

Окончание. Начало см.: 2006, № 6.



Марчелло Мастроянни и Федерико Феллини на съемках фильма «8 ½»

Наш кинематограф не такой. Он больше похож на некое приключение. А в конце дня обязательно происходит что-нибудь непредвиденное.

Голливудские обои

Нередко, получая знаки внимания или какие-нибудь призы и премии, я задаюсь вопросом: удостоился ли я их за то, что сделал только что, сейчас, или заслужил за другие кривляния, за прежние дела? Впрочем, и с премиями устраивается своеобразная лотерея: нужно потрафить этому, этой или тому, отметить какую-то определенную страну или кинематограф. И пойди угадай, когда именно мы были лучшими лгунами.

За фильм Этторе Сколы «Необычный день» у меня была вторая номинация на «Оскар».

— Почему бы нам не смотаться на эту голливудскую церемонию? — спросил меня Этторе.

Я ответил ему, что ничегошеньки нам там не светит, но все же добавил:

— Ладно, едем, подурачимся немного в Лос-Анджелесе.

Ну вот, поехали. Я не получил премию как лучший актер, а он — как режиссер лучшего иноязычного фильма.

Нас пригласил к себе знаменитый американский режиссер Мартин Скорсезе. На стенах в его вилле не было картин: все стены были оклеены афишами итальянских фильмов. Сплошняком! Словно это не отдельные афиши, а обои! Над всем господствовал «Леопард» Висконти.

Вдруг Скорсезе спрашивает меня:

— А это что за фильм?

На абсолютно белой афише две черные закорючки: ни имени, ничего. Я не мог себе представить, что это такое.

— Это польская афиша «Развода по-итальянски», — пояснил мне Скорсезе.

Черные закорючки оказались усиками — моими усиками — на абсолютно белом фоне.

«Обои» Скорсезе показывают нам, до какой степени американские режиссеры питаются итальянским кино, на протяжении тридцати лет державшимся в авангарде. Возьмите, к примеру, «Злые улицы» Скорсезе (обеспечившие международный успех Роберту Де Ниро и Харви Кейтелю) — аналогия с «Маменькиными сынками» Феллини сразу же бросается в глаза. Герои этой картины тоже были «маменькиными сынками», но только нью-йоркскими, американскими, а следовательно, более жестокими. Хороший режиссер — Мартин Скорсезе. Но он многим обязан нам, и не только он один. Да, я говорю это с долей тщеславия, потому что люблю мое кино.

Мифология

Начав заниматься кинематографическим ремеслом, я почти перестал ходить в кино. Но, как и все мое поколение, я вырос на кинематографе. Волшебный зал, темный, загадочный! Луч от кинопроектора, в котором клубился сигаретный дым. Даже это было чем-то притягательным, чего сегодня уже нет. То было бегство от действительности, да нет, больше, чем бегство: в кино можно было мечтать.

Мы, мальчишки, ходили в кино почти каждый день, прихватив с собой булочку или бутерброд. В те времена на сеансе показывали сразу два фильма плюс киножурнал, плюс «Тополино»: мы уходили в три, а возвращались к ужину.

Гари Купер. Эррол Флинн. Кларк Гейбл. Тайрон Пауэр. Сколько любимчиков! Мы обожали их и, выйдя из кинотеатра, подражали их жестам. «Красные тени», Джон Уэйн с пистолетом! Мы пытались изобразить его походку.

А актрисы! Попробуй отыщи сегодня Грету Гарбо или Марлен Дитрих... Но должен признаться, что они-то мне не очень нравились. Да, я конечно, ценил их мастерство, но в таком возрасте — а мне было пятнадцать-шестнадцать лет — парень предпочитает девушку из соседнего дома: вот уж и впрямь недоступная королева.

Но были и наши звезды. Амедео Надзари! Мы очень его любили. Красавец мужчина. Кто-то называл его итальянским Эрролом Флинном, но это было не так. Я работал с ним. Какой широкой души человек! А Анна Маньяни, Альдо Фабрици... поразительные артисты... прекрасный, великолепный Тото...

Мы питали страсть к Жану Габену, Луи Жуве. Странно, потому что в том возрасте более подходящими героями были бы как раз Гари Купер или Кларк Гейбл. Французское кино было более ангажированным, но мы любили и его. И еще некоторых немецких актеров (ведь тогда выпускались фильмы совместного итальянско-германского производства). Но их имен я не помню.

А как забыть Джинджер Роджерс и Фреда Астера: это уже настоящий миф. Глядя на Фреда Астера, хотелось даже плакать, такой он был неподражаемый танцовщик!

Ну как описать прелесть тогдашнего кино? Может, нас, таких наивных, лег-

ко было очаровать, привести в восторг? Стоит вспомнить, чем было кино, — настоящий большой экран для моего поколения... Я спрашиваю себя, действует ли так же сегодняшнее кино на новые поколения? И чем является для них это «маленькое кино», то есть телевидение, которое я просто не в состоянии любить.

Однажды Феллини сказал мне: «Видишь ли, раньше мы смотрели на Мэрилин Монро, и она была гигантской, а сейчас она кажется маленькой, где-то там, у самой земли».

А может, дело в возрасте?

Телевидение — это колоссальное изобретение. Оно показало нам, как человек высадился на Луне.

Но как его используют? Ну, знаете! До каких пор можно забавляться шоу типа: «Алло — как вас — зовут — откуда — вы — звоните? — Как — звали — человека — державшего — одну — руку — спереди — другую — сзади?» — «Наполеон». — «Браво — ты — выиграл — миллион!»

А постановки? Одна меня просто бесит: «Игры без границ», она стоит, наверное, огромных денег. Более глупых вещей я еще никогда не видел. Весь мир впал в кретинизм, сидя перед этим ящиком!

А ведь можно было бы показывать нам на домашнем экране прекрасные вещи. Иногда что-то появляется: какой-нибудь старый фильм, документальная лента. Но чаще всего видишь демонстрации мод, девиц, которые снуют взад-вперед, вихляя задом. А говорят о них так, словно это Грета Гарбо или мадам Кюри, которые, наверное, в гробу переворачиваются.

Я больше не могу. Может, дело в возрасте? Или телевидение — это и впрямь что-то кретинское?

Я смотрю только документальные фильмы о животных — это мне очень нравится. Кроме птиц. Птицы меня не трогают. Я говорю о млекопитающих. Птиц, да и рыб тоже, можно исключить.

И еще документальные фильмы военных лет. Не подумайте, что я какой-то «вояка» и люблю всякие «героические» поступки. Нет. Просто документальные ленты уносят меня назад, заставляют меня вспомнить рассказы отца о первой мировой войне. Иногда удается посмотреть и хронику того времени. Снимали тогда с другой скоростью, на экране все двигается в ускоренном темпе, и забавно видеть, как персонажи суетятся, мелькают быстро-быстро... Да, вот это мне очень нравится.

С возрастом тебя начинает мучить бессонница. Вы скажете: «При чем здесь телевидение?» Не знаю, просто так, пришло в голову. Я очень успокаиваюсь, когда сон не идет, а на память приходят отцовские военные истории. Тогда я воображаю себя в какой-нибудь траншее, мы по одну сторону, по другую — австрийцы, которые никак не могут нас одолеть...

Блиндаж, спасительный блиндаж

...Сидим мы там, внутри, я и мои соратники, прямо на земле со своими ранцами. Похоже, идет дождь, потому что дождь меня очень успокаивает. Снег возбуждает, а дождь умиротворяет.

Семь или восемь лет назад, когда я снимался в Милане в «Механическом пианино» Михалкова[1], меня пригласил психоаналитик профессор Музатти. Я отправился навестить его. Он написал комедию, и ему очень хотелось, чтобы я ее прочел, вероятно, он надеялся, что я в ней сыграю. Я воспользовался этой встречей, чтобы поговорить совсем о другом.

— Профессор, иногда, чтобы уснуть, мне приходится воображать себя на мировой войне, в окопе, укрывающем меня от дождя. Чем это можно объяснить?

---

[1] Так у Мастроянни. Речь идет о фильме «Очи черные». — *Прим. ред.*

И Музатти со своим венецианским акцентом ответил:

— Да тем, что вы хотите вернуться в материнское лоно!

— Вот как? Все дело в этом?

— Конечно! Как ребенок.

Мне стало немного не по себе.

— Как артист я ждал бог знает какого сложного объяснения.

— Нет, нет, нет, — сказал психоаналитик, — траншея влажная, узкая, со всех сторон защищающая.

Черт побери!

Но как бы там ни было, а я не могу то и дело возвращаться мыслями к тем военным годам, надоедая всем, особенно молодым людям. На память приходит один эпизод, глубоко врезавшийся в память.

Я тогда прятался в Венеции...

Поцелуй незнакомки

...Мне удалось сбежать из Военного географического института, где я тогда работал. Он находился почти на самой границе с Австрией, в горах. Я добрался до Венеции и нашел там прибежище у одного старого портного, синьора Кальцавара, сдавшего мне комнатенку на чердаке.

В те времена были в большой моде толстые свитера с оленями на груди (эта мода вернулась и в последние годы: часто на глаза попадаются свитера с узорами). Но у меня не было ни лиры, какая-то завалявшаяся мелочь. Гениальная идея: я распустил все свитера, связанные моей матерью из колючей шерсти, которая тогда называлась «маркиджана». Через два-три дня носки они становились чуть мягче, но сначала очень кусались. В общем, я все их распустил и понаделал клубков. Мне было известно, что в Бассано дель Граппа есть мастерские, где мне, возможно, свяжут свитер с оленями.

Ну не идиотство? Только в девятнадцать лет в голову может взбрести такое, да при всех тогдашних опасностях: немцы, фашисты, конец света! Но все-таки однажды я прихватил свои клубки и отправился в путь.

В Местре поздно вечером, почти ночью, я сел в поезд, который шел в Бассано дель Граппа. Опасались воздушных налетов, поэтому поезда ходили с погашенными огнями. Я помню этот битком набитый пассажирский поезд, люди сидели буквально друг на друге да еще в кромешной темноте. Вдруг я почувствовал, что с нами едет женщина: она разговаривала то ли с друзьями, то ли с теми, кто, как и она, ехал в деревню за продуктами, не знаю. В какой-то момент, несмотря на тесноту, я, заядлый курильщик, ухитрился зажечь сигарету, а закуривая, естественно, осветил свое лицо. Но поскольку огонек этот меня самого немного ослепил, я не разглядел, кто сидит напротив. А женщина эта наклонилась, мы коснулись друг друга и... поцеловались.

Это была ослепительная вспышка чувств. И такая таинственная! Я не разглядел ее, я не знаю, была она молодая или пожилая. Не знаю, не видел. Потому что, помнится, на первой же станции, всё в той же темноте, эта группа людей вышла и... И я так и не узнал, с кем поцеловался. В том, что это была женщина, я не сомневаюсь. А вот красивая или нет — не знаю. Но поцелуй наш был такой прекрасный! Он украсил мое нелепое путешествие почти романтическим ореолом. Сколько лет прошло с тех пор! И все же это мгновение все еще со мной. Пожалуй, оно осталось одним из самых ярких в моей жизни. Во всяком случае, оно из тех, что никак не забываются — почему-то... Странная штука память, правда?

Жизнь в скобках

Иногда меня спрашивают: «Ты снимаешься беспрерывно, фильм за фильмом, так когда же ты живешь?»

Да, этот вопрос я и сам себе иногда задаю. Где моя нормальная, реальная жизнь, жизнь, которой живут, в общем-то, все? Вопрос может показаться

Марчелло Мастроянни и Анук Эме на съемках фильма «8 ½»

риторическим: переходить от одного персонажа к другому, проживать чужие, кем-то придуманные истории?.. Что же за существо такое — актер? Кто он в действительности?

Если поразмыслить над моей карьерой, длящейся уже полсотни лет, то все, чем я жил, покажется эфемерным — этаким плодом «игры», а не реальной действительности. Я хочу сказать, что когда занимаешься ремеслом, каким занимаюсь я, создается впечатление, что прячешься за своих персонажей, за всякие истории, но жизнь, настоящая жизнь проходит мимо, она где-то там...

Я вспоминаю своего брата. Руджеро был известным в кино монтажером, то есть кинематографистом, но он был техническим работником и не поддавался сильному воздействию среды. По правде говоря, я нередко завидовал ему, его семье, его более нормальной, я бы даже сказал, более честной жизни. А вот я... Да, я жил всегда словно бы в скобках, думая, что настоящая жизнь придет потом, после, а она, пожалуй (я не преувеличиваю), так и не пришла.

Очевидно, такой характер моей жизни наложил свой отпечаток на отношения с людьми, которыми я дорожу, с родными, друзьями, с моей женщиной, моими дочерьми. Я не уверен, что сумел продемонстрировать им — по-настоящему — свою привязанность, свою любовь.

Воскресенье, собаки, отцы, неизвестные, товарищи

В начале моей кинематографической карьеры важными для меня были два режиссера.

Лучано Эммер с его «Августовским воскресеньем» (фильм этот пользовался большим успехом даже за границей). И Марио Моничелли, работавший тогда на пару со Стено.

У Моничелли я снялся множество раз. В «Собачьей жизни». Потом в одной из новелл «Отцов и детей». Я, единственный «не-отец», очень привязался к маленькому племяннику, которого у меня потом отняли, чтобы вернуть родителям. Этот эпизод был невероятно грустным и стал, безусловно, самым лучшим в фильме.

Затем — «Опять какие-то неизвестные». В этой картине хотели использовать декорации «Белых ночей» Висконти, в которых я снимался. Но павиль-

он, построенный для «Белых ночей» и стоивший очень дорого, так и остался неиспользованным. В картине «Опять какие-то неизвестные» нашла выход поразительная изобретательность Витторио Гасмана — комического актера, что меня ничуть не удивило, так как с Гасманом я работал в театре и знал, какое у него чувство юмора: он был вовсе не таким серьезным и суровым, как могло показаться многим. У фильма был огромный успех. Американцы дважды пытались сделать на его основе римейки, но у них ничего не получилось. Ничего не удалось и нам, когда мы с помощью Моничелли сняли «Опять какие-то неизвестные двадцать лет спустя». По правде говоря, все эти фильмы-продолжения никогда не бывают удачными.

Позднее у того же Моничелли я снялся в настоящем шедевре — в «Товарищах». В картине рассказывалось об одной из первых попыток провести забастовку в Пьемонте. Несчастные забитые и темные рабочие... Их провоцирует сумасшедший социалист-идеалист, опасный мошенник профессор Синигаллия, из-за нелепых фантазий которого случаются всякие неприятности и даже гибнет человек. Этот фильм, по-моему, не имел никакого успеха. Однако помнится, в Нью-Йорке, когда я ждал кого-то в холле отеля, из лифта вышел незнакомый американец и сказал мне:

— Мистер Мастроянни! The Organizer! Фантастик! I'ma socialist!

«Organizer» — так в Америке назвали «Товарищей». Прекрасный фильм. Впечатление, что это документальная лента, снятая непосредственно в момент показываемых событий (конец XIX века), и оттого поразительно достоверная.

Я очень признателен Марио Моничелли.

Рождество в доме Мастроянни

Самые яркие воспоминания связаны с праздниками, с Рождеством. Не знаю, так ли отмечается Рождество до сих пор. У моего деда было десять детей, мальчики и девочки, и на Рождество съезжалась вся родня — кто из Турина, кто из Орбетелло... Они расселились понемногу по всей Италии и приезжали с женами, мужьями, детьми, внуками. И проводили вместе пару замечательных вечеров.

В эти редкие вечера удавалось поесть досыта. Моя бабушка делала что-то вроде пирога из риса: внутри были мясные катышки и немного гороха. По-моему, в Неаполе такой пирог называется «сарту». Мы из Чочарии, а Чочария была ну как бы филиалом Неаполя. Так вот. Сначала много и долго ели, а потом начинались воспоминания! Когда дед был солдатом, он сводил бабушку в оперу, театр назывался Римский театр Костанци. Дедушка служил в артиллерии и носил шашку и шпоры. В ложе он зацепился и наделал столько грохоту своей амуницией, что заглушил оперу, певцов и оркестр! Каждый раз, когда он снова и снова рассказывал об этом, мы хохотали как сумасшедшие.

Совсем как в комедии по-итальянски

Трудные были годы. Чтобы не идти на военную службу, я принял участие в конкурсе на место чертежника во Флорентийском военном географическом институте. Приняли туда три десятка парней из Рима, в том числе и меня.

Всех нас отправили во Флоренцию. Вот было раздолье: во Флоренции была еда, в Риме-то ее не было. Да только через месяц нас перевели в Доббьяко, что в нескольких километрах от австрийской границы, да еще под контроль немцев. Пробыл я там несколько месяцев, потом сделал себе аусвайс — фальшивый пропуск (я же тогда умел рисовать) — и с ним добрался до Венеции.

В то время «подполья» я ничего не знал ни об отце, ни о матери, а главное, они не знали, что со мной. Думая о них, я, совсем как в комедии по-итальянски, сидел в Венеции и старался откладывать для них понемногу фасоли. Целый чемодан ею забил.

В Рим я возвратился верхом на автоцистерне, держась за кран и прижимая к груди чемодан с фасолью.

Наконец я у своих: мама, папа, брат Руджеро. Объятия, поцелуи, слезы. А потом: «Смотрите, что я вам привез: целый чемодан фасоли!»

Я, однако, не знал, что мой брат с приходом американцев устроился на работу официантом в отель «Эксельсиор», и чего же только он не приносил домой! Думаю, мой отец и умер от диабета из-за того, что объедался сладким, шоколадом и всем прочим.

А я со своим чемоданом фасоли! Ну разве не комедия по-итальянски?

Хочешь попить?

Ах, воскресенье! Эти воскресные танцульки то у нас дома, то у кого-нибудь еще — конечно, когда папа уходит в остерию (в противном случае ничего не выйдет), и всегда надо быть готовым удирать, когда папа возвращается.

Тогда еще все гонялись за пластинками, особенно за американскими: Армстронг, Дюк Эллингтон... В Риме, на виа Кавур, была лавочка, где давали напрокат патефон и пластинки.

Эти домашние танцы были такими наивными: «Ты приведешь свою девочку, а если у нее есть подруга, пусть приходит и она...» Наша квартира состояла из одной комнаты, кухни и маленькой столовой. Предлогом для поцелуя была фраза: «Тебе, кажется, хотелось попить? Тогда пойдем на кухню». А «попить» предполагало стакан воды — и только. И все мы ждали liberators — этих освободителей, которые — черт побери! — все никак не приходили.

Как дирижабль

Видите тот стальной мост, эту смелую арку над рекой Дуэро? Он называется «Дона Мария» — была такая королева в Португалии. Автор моста — инженер Эйфель, который всем известен благодаря парижской Эйфелевой башне.

Когда я вижу нечто подобное, я немного сожалею о том, что не стал тем, кем хотел стать, — архитектором. Как знать, вышел бы из меня хороший архитектор, который создал бы нечто прочное, остающееся навсегда? А что останется от моего ремесла? Тени, китайские тени.

Я всегда мечтал строить дома и строил их на деньги, заработанные в кино. Но не как архитектор. Свой идеальный дом я хотел бы возвести с инженером Эйфелем: решетчатая опора, башня с лифтом внутри, а на вершине, на якоре — дирижабль. Вот такой идеальный дом. Засыпаешь на севере, просыпаешься на юге. Потому что дирижабль поворачивает ветер. К сожалению, инженера Эйфеля уже нет, и мой идеальный дом остался в мечтах.

Когда я рассказал об этом художнику Раушенбергу, он создал картину в своей манере — из обрывков газет и бумаги. Там была башенка, поднимавшаяся к небу, с дирижаблем на верхушке. Жилье находилось под гондолой. Право, было бы неплохо пожить в таком доме!

Тарзан!

Планы, так и оставшиеся нереализованными, странноватые сны... Взять хотя бы мое маниакальное желание сыграть постаревшего Тарзана. А почему бы и нет? Комедия, но с грустной основой, потому что трагедия этого милого героя в том, что о нем больше никто не говорит: «Третий возраст вообще-то жестокая штука». Сегодняшние герои — это парни с автоматами, раздающие удары в пах, стреляющие в рот... А Тарзаном никто не интересуется.

Мысль насчет Тарзана впервые пришла мне в голову, когда я жил на вилле в начале старой Аппиевой дороги. Я подыскал пару эфиопов — абиссинцев, мужа и жену (обслуживающий персонал всегда трудно подобрать). Вначале все шло хорошо. Потом, помнится, как-то в воскресенье, зайдя случайно на кухню, я увидел еще пару абиссинцев и счел нормальным, что моих зашли навес-

тить родственники или знакомые. Но с каждым очередным воскресеньем посторонних людей на кухне становилось все больше. Возможно, мое довольно демократичное поведение побуждало прибывать все новых и новых гостей.

Наконец настал день, когда я сказал себе: «Дело кончится тем, что, вернувшись как-нибудь домой после съемок, я увижу, что гости разбили палатку в саду и развели костер. Потом палаток станет две, три, четыре, а вокруг них будут костры и тамтамы, и я вынужден буду уйти и обосноваться на дереве. Вот вам — Тарзан!»

С другой стороны, я стал осознавать, что происходит, я понял, что никто не позаботился о том, чтобы помочь странам, из которых бегут эти мои незваные гости. Вывод прост, история стара. Почему бы не построить заводы, школы, дороги там, где есть в них необходимость? Нет, не делаем этого, а потом жалуемся: «Все едут к нам!» Конечно. Здесь есть еда, а там ее нет.

А вот эта мысль — укрыться на дереве... Моя вилла граничила со стеной Ворот Сан-Себастьяно, и я представлял себе, как я бегаю по этой стене. Шоферы туристических автобусов, заметив, что американские гости с голубыми волосами очень неравнодушны к этому, объявляли, остановив машину: «Здесь живет Марчелло Мастроянни — мировая кинозвезда!» И я даже представлял себе, как они добавляют: «Вот он! Вот он! Прячется среди веток! Вот, вот — бегает по стенам!»

Мне бы хотелось снять такой фильм — немножко сумасшедший. Правда, я хоть и сумасшедший, но не до такой степени.

Тип-тап

Я всегда любил музыкальные фильмы, танцы на экране, так как считаю, что для актера самый убедительный способ самовыражения — танцевать, использовать тело вместо слов. Думаю, что такая возможность всегда кружит голову человеку нашей профессии.

Да, музыкальная комедия. Я даже сам претендовал на участие в музыкальной комедии. Отважиться исполнять тип-тап, который Феллини, например, вставил в «Джинджер и Фред», а Феррери — в «Прощай, самец»...

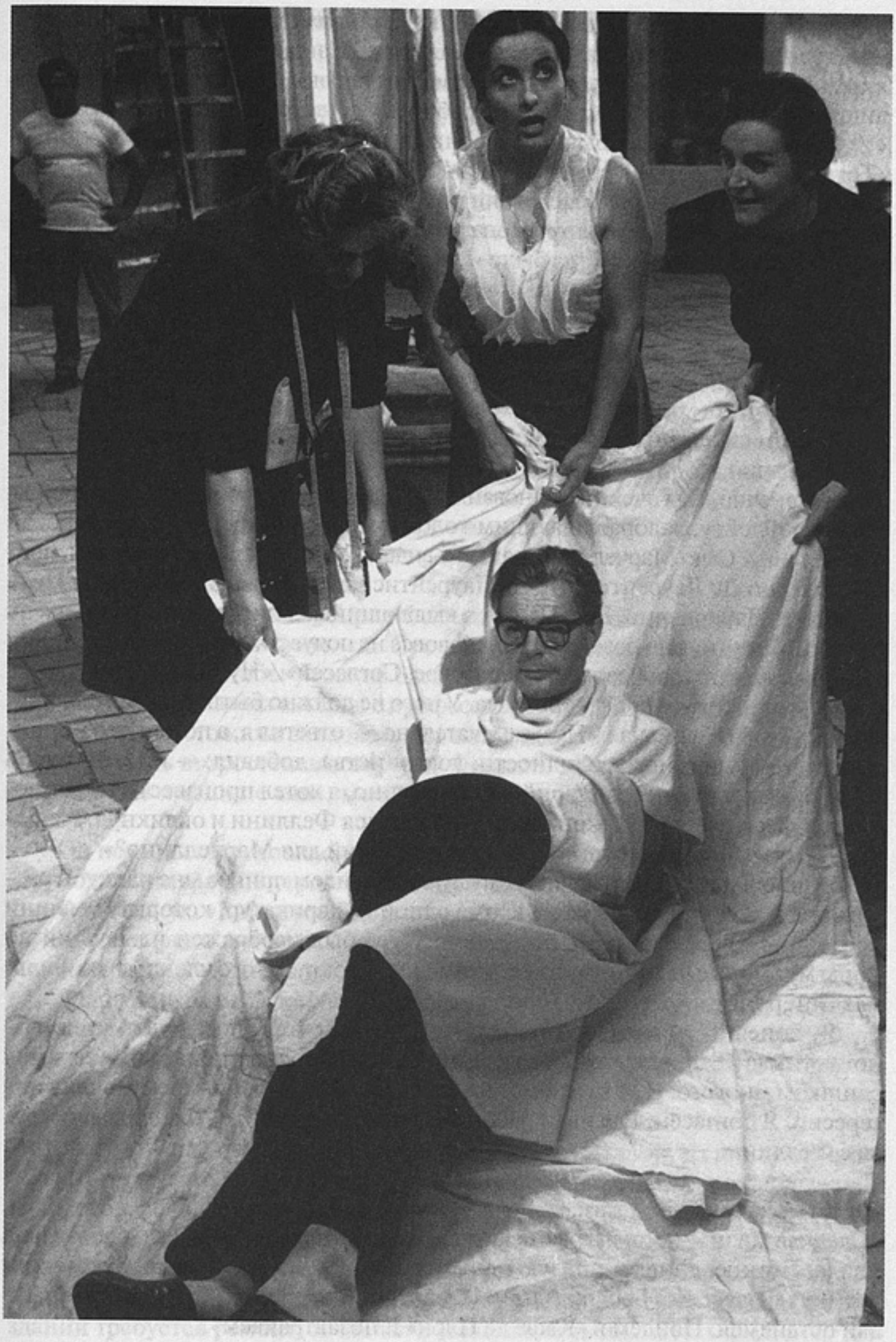
Снявшись в «8 ½» у Феллини, я ударился в другую, крайне рискованную театральную авантюру. Мне захотелось испытать эмоции человека с Бродвея в музыкальной комедии. Так, мы вместе с Каринеи и Джованнини поставили «Привет, Руди».

Я провел шесть самых бурных месяцев своей жизни среди танцовщиц, танцовщиков, среди целой гурьбы драматических актрис — от Паолы Барбони до Ольги Виллы. И все это действо собирало в высшей степени понимающую публику. Наш спектакль смотрела даже Барбра Стрейзанд — знаменитая певица. Да и американские импресарио всерьез хотели перенести его на Бродвей. Но меня никогда не влекла Америка: мне хорошо здесь, в Италии, говорил я себе, я работаю с выдающимися режиссерами, и зачем мне этот Бродвей?

Итак, музыка, охота танцевать тип-тап, в общем, только помешанный может претендовать на исполнение тип-тапа, да еще и соло: мой жалкий номерок я должен был танцевать один. Что же до пения, то голос у меня далеко не певческий... Помню, как Глория Свенсон сказала мне: «Почему бы тебе не поехать в Америку?» «Я — в Америку? Я же видел американские мюзиклы: актеры там на все руки мастера: поют, скачут, танцуют — это же безумие». — «Ну и что? Ты, Марчелло, актер, тебе не надо петь, достаточно говорить. Ты видел Рекса Харрисона в «Моей прекрасной леди»? Он же не поет, а просто читает песни».

Но я все-таки не дал себя соблазнить.

Главным образом, потому что меня пригласил Феллини — сниматься в легендарном «Путешествии Масторны». Ради этого фильма в конце римского сезона, когда мне предстояло выступать в Милане, я отменил спектакль «Привет, Руди», то есть расторг контракт. А это мне обошлось в такую сумму... Думаю, не было другого случая на свете, когда бы актер заплатил такой штраф за отказ играть на сцене.



Марчелло Мастроянни на съемках фильма «8 ½»

Но Феллини заболел, и фильм «Путешествие Масторны» так и не состоялся. Однажды я сказал Федерико: «Может, мы с тобой встретимся когда-нибудь на том свете и, не зная, чем заняться, все-таки снимем там это «Путешествие Масторны»?»

Долгое путешествие с Феллини

1

Абсолютное взаимное недоверие

Феллини попросили набросать предисловие к книге о моей работе в кинематографе (что-то вроде биографии). Феллини сказал: «Мы с Марчелло видимся очень редко. За исключением тех случаев, конечно, когда делаем вместе фильм. Возможно, это тоже одна из причин нашей дружбы, которая ни на что

не претендует, ни к чему не обязывает, не устанавливает законов, не определяет границ. Это настоящая, прекрасная дружба, зиждущаяся на абсолютном взаимном недоверии». Он был прав. Именно так оно и было. Мы встречались лишь тогда, когда испытывали потребность во встрече. Феллини говорил: «У тебя есть машина?» Обычный бессмысленный вопрос. «Конечно, есть». — «Тогда заезжай за мной, съездим в Векья Пинета и поедим ризотто по-рыбацки». И мы ехали к морю. Беседовали по душам. Или он делился со мной планами нового фильма. Его интересовало мое мнение. Не то чтобы оно было для него так важно, но ему всегда было интересно понять, что думают люди о его планах, замыслах.

Первая встреча

Она произошла на пляже во Фреджене, где у Федерико была вилла. Он позвал меня, чтобы поговорить о «Сладкой жизни». В нескольких шагах от нас под зонтом сидел Эннио Флайано, сотрудничавший с ним во время написания сценария.

Я, конечно, был очень взволнован. И Феллини сразу своим похожим на волшебную флейту, завораживающим голоском воскликнул: «О-о-о, дорогой Марчеллино! Сачо Марчеллино, рад тебя видеть. У меня намечается фильм, продюсер Дино Де Лаурентис. Но Де Лаурентис хочет на роль героя взять Пола Ньюмена. Да, конечно, Пол Ньюмен выдающийся актер, звезда, но он очень важный. А мне нужно розовое лицо». Я вовсе не почувствовал себя униженным: «Прекрасно, я готов. Розовое, так розовое. Согласен». «Ну да, потому что персонаж этот — что-то вроде стрекозла. У него не должно быть индивидуальности, как у Пола Ньюмена». «Ну и замечательно, — ответил я, а потом, чтобы придать себе хоть немного солидности, достоинства, добавил: — Мне бы очень хотелось взглянуть на сценарий». Естественно, я хотел произвести впечатление профессионала. «Ну конечно, — улыбнулся Феллини и окликнул Флайано: — Эннио, тебе нетрудно принести сценарий для Марчеллино?»

Эннио Флайано с присущим ему лукавым видом принес мне папку. Я раскрыл ее. В ней ничего не было, кроме одной из карикатур, которые Феллини постоянно набрасывал. На этой карикатуре был изображен плывущий по морю мужчина с членом, достигающим дна. А вокруг этого члена, как в фильмах Эстер Вильямс, водили хоровод сирены.

Я, конечно, сначала покраснел, потом пожелтел, позеленел, стал разноцветным. Я понял, что меня разыграли. Попросив сценарий, я захотел слишком многого. Ну что мне оставалось? «Э, конечно, по-моему, очень интересно. Я согласен. Где надо расписаться?» Такова была моя первая встреча с Феллини.

Шесть месяцев сладкой жизни

«Сладкая жизнь» не знала расписания. Пока Феллини не уставал, работа шла и шла. Помню, однажды целую ночь мы снимали на виа Венето. Закончили съемку на рассвете. Был праздник Пасхи. «Марчелло, что будем делать? Давай останемся. Пойдем в «Кафе де Пари» и позавтракаем».

И пошли, как два лицеиста: булочки с изюмом, капуччино и т.д. «Федерико, может, пойдем спать?» — «Спать?» — «Да, мы тут уже целые сутки, может, все-таки пойдем?» В то время я даже жил в его доме, потому что Джульетта снималась в каком-то фильме в Польше. «Марчелло, знаешь, что мы сделаем? Поедем на виа Салерия, в аэропорт «Урбе»! Вызовем пилота того вертолета, который в начале фильма проносит тебя над городом как Иисуса Христа! Пролетим над террасами, забитыми девчонками!» — «Но сейчас же Пасха, раннее утро!» — «Поедем, поедем!» Он ни перед чем не останавливался. Никогда не видел такого нахала.

Девушка на террасе

В общем, приехали мы в аэропорт «Урбе». Стучим, звоним. Наконец-то выходит заспанный охранник: «Что вам надо?» «Нам нужен командир экипажа

такой-то!» — «Его нет. Никого нет». Тогда Феллини звонит домой командиру (имени его я не помню), будит его. И тот от почтения к великому режиссеру приезжает. «Марчелло, а теперь позвони той миленькой девушке, скажи ей, пусть выскочит на балкон, потому что ты должен ей что-то сказать».

И вертолет взмыл.

Мы пролетели над всем районом Перноли и наконец увидели девушку на балконе. Мы подавали ей разные знаки, но она только испугалась. Ну конечно! Ей показалось, что вертолет падает, и прямо на нее. Что было делать? Диалог с девушкой не получился. Тогда Феллини попросил пилота сделать круг над Римом: можно даже смотаться в Остию.

Этот случай говорит о неутомимости Федерико, о его неизбывной любви к наблюдениям за людьми, к поступкам, смахивающим на выходки подростка. Помнится, как в «Маменькиных сынках», стоя на молу, зимой, один персонаж спрашивает у другого: «За сколько бы ты бросился в море?» Впрочем, такие разговоры велись всегда и повсюду, пока мы были молоды. Только Феллини, и став взрослым, не отказался от сумасбродства: такое вот удивительное качество, такая жажда всегда что-нибудь делать — забавное, неожиданное, неординарное, пусть и нелепое.

Требуются реликтовые персонажи

Все персонажи, которых отбирал Феллини, были особенные. Все. Забавные, они всегда поражали зрителей. Проститутка, гомосексуалист, священник, нищий. Главное, чтобы у них не было актерских повадок — Феллини ненавидел это. Он не любил актеров с профессиональными приемами. Обожал лица, потому что его кино складывалось из образов. Чтобы подобрать лицо для какой-нибудь второстепенной роли, Феллини всегда ездил в Неаполь. Несколько раз я ездил с ним, например, когда снимался фильм «Репетиция оркестра».

Он помещал в неапольской газете объявление: «Феллини ищет актеров. Приходите завтра в 10 утра в отель такой-то, номер такой-то».

Тук-тук-тук. «Войдите». Входит первый неаполитанец. Феллини, которому для этого фильма нужны были музыканты, спрашивает: «На каком инструменте играете?» «Я ни на каком. Но мой брат — гений».

Я спрашиваю себя: какой другой режисер принял бы во внимание безумную реплику этого синьора? Феллини взял его немедленно. В Неаполе было полно таких необыкновенных типов. Вот почему я так люблю этот город.

Интермедия. На неаполитанской планете

Этот город — наименее американизированный в Италии, да и вообще в Европе. Хотя американские солдаты были там очень долго! Но едва последний из них убрался, все американское тут же исчезло — будто и не было!

В чем сила неаполитанцев? В их характере, в их традициях, в глубине их корней. По самому виду домов чувствуешь, что Неаполь был или вновь должен стать подлинной столицей Средиземноморья. Конечно, многим из этих зданий требуется ремонт. Я сделал в Неаполе пять или шесть фильмов. Поразительный город.

Джек Леммон, когда мы с ним снимались там в «Макаронниках» Сколы, не переставал восхищаться Неаполем. Кто знает, что ему наговорили в Голливуде, но он притащил с собой целый чемодан лекарств! Однако очень быстро понял, что этот город ласков, исполнен юмора и симпатии к иностранцу. Неаполитанцы нисколько не грубы, они умны и изобретательны: башку себе расшибут, но как-то выкрутятся из любой передряги.

Я помню некоего Джованни, официанта из отеля «Эксельсиор», вернее, не просто официанта, а трудягу, из тех, кто после полуночи чистит ковролин. Как-то ночью мы со Сколой и Леммоном увидели, что Джованни чистит пылесосом пол в лифте. Не задумываясь ни на секунду, он сказал: «Это чтобы вы не испачкали свои туфли». Конечно, он ждал чаевых, но какое остроумие! Каждый вечер он меня провожал и твердил: «Я уже столько лет хожу сюда, в «Эк-

сельсиор». «Зачем ты меня провожаешь? Я знаю дорогу: четвертый этаж, номер 402». — «А я все-таки вас провожу». Спорить с неаполитанцем бессмысленно, лучше сразу сдаться и по заслугам оценить его помощь. Подходим к номеру 402, я вставляю ключ, а он: «Там на фасаде балкон!» «Я знаю, ты мне говорил об этом и вчера, и позавчера: ты прав, надо закрывать балконные двери. Спасибо, что напомнил».

Однажды я пересекал виа дель Корсо в Риме. Вдруг слышу за спиной: «Черт возьми! Какие морщины! Видишь, как он постарел?» Сказано это было громко, чтобы я мог услышать. То же самое случилось со мной и в Неаполе: «Марчелло, а ты стал старше, правда? Хочешь кофе?» Чувствуете разницу? Какая вежливость, какое великодушие.

Не знаю, почему многие северяне так враждебно настроены по отношению к Неаполю. Неаполь — это единственный в своем роде, особенный, очень умный город. Жаль, что ум неаполитанцев не используется должным образом. Неаполь слишком оригинален, не все его могут понять.

Этой зимой, выступая там в театре, я сказал: «Мне бы хотелось жить на неаполитанской планете, потому что там я чувствовал бы себя хорошо».

2

Милый лжец

Это был не просто способ снимать кино: то, как он работал, и есть кинематограф. Говорят же: «Хаос! Суета! Неразбериха! Кошмар! Ну чистое кино!» Это про Феллини. Он часто повторял: «Пока все скандалят, я могу подумать. А когда все ждут, что я произнесу решающее слово, мой день осложняется». Его взгляды всегда были парадоксальны.

Феллини обвиняют в том, что он лжец: ну да, он им и был. Я уже говорил, что ложь — это своего рода фантазия, но его ложь никогда не была серьезной, это была ложь удобная, благодаря ей всем становилось лучше, всех она устраивала.

Одна из колдовских штучек Феллини

Снимая кино, Феллини умудрялся собирать вместе кучу персонажей — от самых важных до самых незначительных, — устанавливая между ними и артистами, а даже и статистами особые отношения: отношения друзей, участвующих в великолепном празднике.

Удивляла, например, его способность запоминать имена всех, даже последней статистки где-то в заднем ряду: «Мария! Сдвинься чуть правее!» Понятное дело, что статистка, слыша свое имя, готова броситься в огонь за режиссера. Вот такой был у него колдовской прием. Один из многих. Но это пустяк. Чтобы рассказать о Феллини полно, подробно, нужно писать книгу, много книг...

Удлинять пальцы

Любовь к своим актерам выражалась у Феллини в таких мелочах, какие я не встречал ни у одного другого режиссера, может быть, потому что все истории были у него особенные.

А какое внимание! Каждое утро он говорил гримеру или гримерше: «Смотри, сегодня ты переложил немножко больше черного, чем вчера». Как это ему удавалось заметить, не пойму. Он обожал восхвалять своих актеров.

Своему любимому оператору Джузеппе Ротунно он говорил: «Сделай его красивым! Ты должен сделать его красивым!» И тогда Пеппио поднимал палочку перед рефлектором, чтобы сузить мои челюсти, потому что Феллини говорил мне: «У тебя физиономия тупая, ну чистый провинциал». А его попытки удлинить мне пальцы? Ну как можно удлинить пальцы? Пластиковыми колпачками.

В фильме «8 ½» мне старались придать более интеллигентный вид — Феллини говорил, что руки у меня, как у крестьянина. Он придумал выщипать мне волосы на груди: «Волосатая грудь придает мужественность, а я хочу, чтобы

Марчелло Мастроянни, Джульетта Мазина, Федерико Феллини на съемках фильма «Джинджер и Фред»

мой интеллектуал был более хрупким, хотя бы внешне». И тогда меня подвергли депилляции с помощью специального пластыря! Потому что в одной из знаменитых сцен меня показывали с почти голым торсом.

«Сделай его красивым, сделай ее красивой»

Он был прав, когда говорил: «Сделай его красивым, сделай ее красивой!» Потому что актер — это trait d'union между автором и публикой. Потому что если публика не влюблена в какое-то лицо, в какую-то фигуру, она начинает утрачивать интерес к истории. Повторяю, я говорю о кино особом — нечто похожее было в голливудских фильмах времен моей молодости. Смотря иногда по телевидению те старые ленты, я замечаю, что у Джоан Кроуфорд, например, всегда на лице лежали тени, но при нужном освещении вы видели только глаза — а они у нее были прекрасны.

И вот Ротунно приходилось становиться с ног на голову, чтобы сделать меня красивее. И иногда... Не скажу, что я привлекал зрителей красотой, но зритель отдавал мне должное, это точно.

Что я здесь делаю? Что говорю?

После своего первого вопроса на пляже во Фреджене я никогда больше не просил Феллини дать мне почитать сценарий. А я с ним сделал пять фильмов. Не так уж мало. И притом именно эти картины — в числе самых важных для меня. Прекрасное кино, о котором я и сейчас продолжаю мечтать. И к чему тут сценарии? Вот ты мне опиши хорошенько, что представляет собой персонаж сейчас, а мне важно знать, как он будет выглядеть завтра утром. А еще интереснее — знать, что с ним происходит. Утром, когда я приходил на площадку, меня ждали сценарий, персонажи, сцены. Я просто говорил: «Так, Федерико, что я делаю здесь? Что говорю?» «Ну вот, ты встречаешь эту героиню и говоришь ей: «Я вас ждал». Потом при чистовом озвучании посмотрим».

Да, в общем, я был актером, но в первую очередь — зрителем того, что творилось вокруг меня. По-моему, нет лучшего способа заниматься нашим ремеслом. Ясно, что не с каждым это получится, но с Федерико получалось.

«Ans-Fruns-Ahs-Wans-Fhuns-Sonn-Sohn!»

Как же глубоко его отношение к морю... Этим и объяснялось его частое бегство в Остию, во Фреджене. Впрочем, он сам из Римини, тоже морского города. Даже в конце жизни, после того как его оперировали в Швейцарии, он стремился в Римини, в «Гранд-Отель», который воспевал в своих фильмах.

Я старался избегать поездок туда. Слишком много было цирка вокруг маэстро. Все кидались в Римини, чтобы показать, какие они друзья Феллини. Да, много театра, много кинематографа. Я посетил его, когда он переехал в Феррару, где проходил курс реабилитации. Там не было никого.

«А, Марчеллино!» — воскликнул он, когда увидел меня в двери своей палаты. Он произвел на меня нехорошее впечатление. Я всегда видел Феллини красавцем. Да, для меня он был красивым мужчиной с большими выразительными глазами, но, увидав его на больничной койке, я испытал чувство ужасной горечи. «Марчеллино! Видишь вот то распятие на стене? Иногда оно срывается с места, летает, делает вокруг меня кружок и возвращается на место. А когда входят врачи, я вижу их маленькими-маленькими. Наверное, это от лекарств, которые мне давали перед операцией, чтобы я заснул, знаешь, они дают галлюциногенные препараты, которые надолго задерживаются в организме, так что я вижу всякие экстравагантные картинки». «Ну и фантазия у тебя, — сказал я. — Может, ты все это видишь так же, как всегда выдумываешь!»

«Знаешь, что со мной случилось? Я был в Римини, в «Гранд-Отеле», потерял равновесие и скатился с кровати. Стал искать телефон, чтобы позвать на помощь, но вместо телефона нашел на бумажке пучок спаржи». — «Пучок спаржи?» — «Да, так мне показалось. А на самом деле это была моя рука, мои пальцы. Потом открылась дверь, и я, лежа на полу, увидел две ножки в сверкающих черных башмачках со шнурками. Подняв глаза — совсем как панорама в кино, — увидел штанишки с двумя пуговицами, как у Топилино. А глянув выше, убедился, что это ребенок. И я ему сказал: «Беги за помощью!» А он мне в ответ: «Анс-Фрунс-Ахс-Ванс-Фунс-Сонн-Сон!» В общем, он был немец.

Я подумал, до чего дошло воображение Феллини, узнав его обычную ироническую интонацию.

«Ребенок вышел. Потом я услышал стук в дверь, вошли двое с носилками. «Осторожно, а то стенку заденешь!» — сказал один другому. «Ты бери его за ноги. Не зацепи яйца!» В общем, меня погрузили и увезли».

«Федерико, мне это кажется необыкновенным началом фильма, — сказал я. — Да, начать надо именно так, потом можно закончить на пляже в Римини. И все динамики будут передавать музыку из твоих фильмов, музыку Нино Роты, вот увидишь. Все развернется под небом Римини, на пляже, под звуки этой прекрасной музыки».

Мудрость Дон Кихота

Разговор заходит о мудрости стариков. Понаблюдайте за стариком, которому надо перейти дорогу. Он посмотрит направо, потом налево. Но это не мудрость, это осмотрительность, боязнь, страх. Ведь если бы ему было двенадцать лет, он бы в один прыжок оказался на другой стороне улицы.

Возможно, это парадоксально, но в моем случае странная мудрость старика состоит в том, чтобы всегда говорить жизни «да». Даже в самые трудные минуты, когда проблемы особенно сложны.

Да, верно. В какой-то момент приходится уйти, это известно всем; но кому нужны бесполезные истины? По-моему, все мы немножко Дон Кихоты: некоторые иллюзии сильнее реальной действительности. А что, в кино разве не так?

Качели

Я сделал немало неудачных фильмов, примерно из ста семидесяти десятка два были просто-таки плохие, особенно в начале моей карьеры, да и потом тоже. Так происходит, потому что актер должен мелькать в кино: у него нет возмож-

ности выбирать фильмы, которые подошли бы ему идеально. Иногда он соглашается играть, заранее понимая, что фильм будет неудачным, и все-таки на что-то надеясь. «Ты когда-нибудь видел, чтобы фильм случайно получился хорошим?»

А иногда актеру просто очень нужны деньги: налоги не успел заплатить. Или он уже чувствует себя кинозвездой и хочет иметь внесерийную машину — status symbol преуспевающего актера. Потом успех постепенно растет, нужны вилла, бассейн и даже яхта. Да, я прошел все эти этапы: достижение этих целей свидетельствовало о достижении успеха и, скажем так, благополучия.

Так чего же сожалеть о плохих фильмах? Никто не заставлял тебя их делать. И вообще, на них ты наращивал мускулы. Ведь актерская профессия — это прежде всего ремесло, умение дойти вот до той точки, не глядя в пол, умение двигаться, не боясь окружающих и кинокамеры, этого неумолимого киноглаза, который снимает даже твое нутро. Плохие и неудачные фильмы нужны и для этого — для тренировки. И, если признаться честно, они помогали жить. Я в таких наснимался порядочно. Помнятся мне и фильмы, которые не заставляют меня краснеть, когда я о них думаю; нет, они вызывают во мне чувство нежности. Но тогда, в момент выхода на экран, я их немного стеснялся.

Но вообще, как можно сниматься только в хороших фильмах? Если бы у меня это получалось, я бы сам себя боялся. Это привилегия святых и героев — они никогда не ошибались. Не говоря уж о том, что святые и герои мне антипатичны. Нужно придерживаться траектории качелей. С одним фильмом ошибся, зато следующий получился удачным до головокружения. Но если делать все каждый раз только хорошо, то под конец останешься на том же уровне, на каком начинал, что не слишком интересно. Звучит парадоксально, но это правда.

Удачливый человек

Смотрите, мы плывем по реке Дуэро. Это устье, мы приближаемся к Атлантическому океану! Перед лицом необъятности этого океана так и хочется отдаться размышлениям, претендующим на глубину.

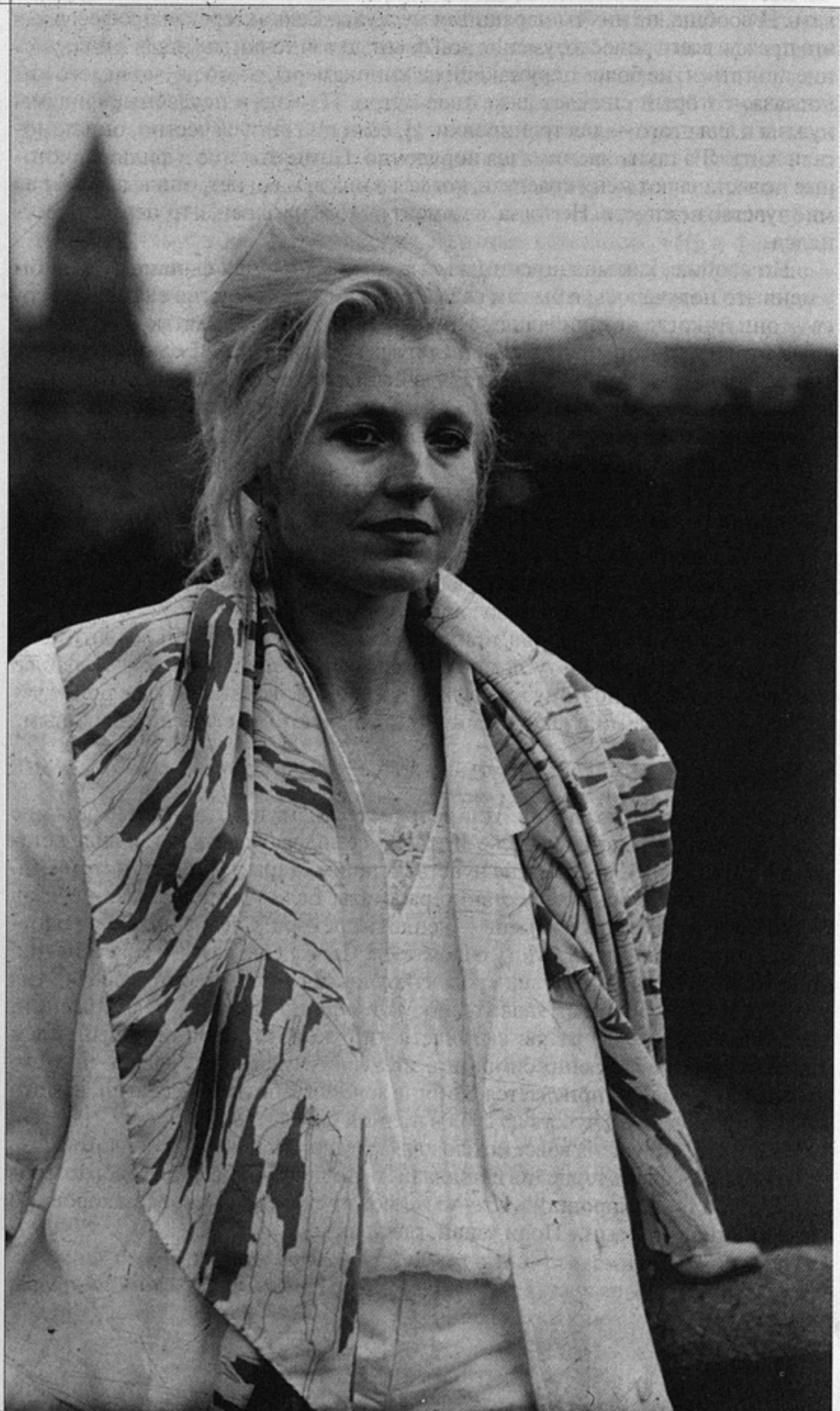
Я верю в природу, любовь, привязанность, в дружбу, в этот восхитительный пейзаж, в мою работу, в моих товарищей. Я люблю людей. Я люблю жизнь, может быть, поэтому жизнь любит меня. Да, я считаюсь удачливым человеком. Со взлетами и падениями — у кого их не бывает, — но удачливым.

23 сентября 1996 года

Сегодня день моего рождения. Мне исполняется семьдесят два года. Когда мне было двадцать, представляя себе мужчину семидесяти двух лет, я видел старика в капюшоне. Но себя я не чувствую таким старым. Может, потому что мне посчастливилось беспрестанно работать. Если не ошибаюсь, я сделал больше ста семидесяти фильмов — неплохой рекорд. Следовательно, я плотно заполнил свою жизнь. Могу радоваться. Скажу еще раз — я счастливчик. И я рад, что сегодняшний день рождения совпал с моей работой среди этих гор. Я здесь недосягаем. Значит, никакой официальности, поздравлений, хвалебных статей. Не желая выглядеть ни букой, ни снобом, я вынужден признаться, что изъявления симпатии, дружеских чувств, энтузиазма — все это немножко утомляет, приедается. Иногда хочется забиться под диван, как это делают собаки, там я чувствую себя в полной безопастности.

И учтите, что у меня вовсе не плохой характер. Хотя в чем-то и плохой. Однако вообще я очень терпелив и покладист. Но не хороший, как говорят многие: «Ах! Он такой хороший!» Кто-то же может сказать: «Какое там хороший! Настоящий сукин сын!» Поди узнай, где правда!

Перевод с итальянского Энги Двин



Ханна Шигула
Фото И.Гневашева

ИГОРЬ МИНАЕВ, ОЛЬГА МИХАЙЛОВА
при участии ПАСКАЛЬ ЖЮСТ

Интервью

Титр: «1987»
Экран телевизора. Вечерний выпуск новостей. Полицейские машины с включенными сиренами окружают жилой дом в девятом районе. У подъезда стоит толпа журналистов, работают камеры. Полиция с трудом сдерживает любопытных. Из подъезда выводят женщину, лица ее не видно. Полицейские сажают женщину в машину.

Голос диктора за кадром. Сегодня был убит известный тележурналист Бернар Лябеск. Его тело обнаружено на месте съемок в девятом районе Парижа. Он был убит прямым выстрелом из пистолета с близкого расстояния. Лицо, подозреваемое в убийстве, задержано на месте преступления. Обстоятельства и причины случившегося выясняются...

Улица возле дома Анны
Португальские рабочие, громко переговариваясь и жестикулируя, привязывают веревку к ведру с песком. Ведро поднимается и останавливается у открытого окна третьего этажа. Два человека подхватывают ведро и ставят его на подоконник. Один из них вдруг замирает и, пораженный, смотрит в окно дома напротив. Он что-то говорит по-португальски второму, и тот тоже в изумлении застывает.

Дом Анны
За окном стоит женщина с черной повязкой на глазах. Она неподвижна, как статуя. Внезапно в глубине квартиры начинает звонить телефон.

Квартира Анны
Не снимая повязку, Анна берет телефонную трубку.

Анна. Алло?

Голос в трубке. Мадам Бертье?

Сценарий написан авторами для Ханны Шигулы. Ставить его собирается Игорь Минаев.

Игорь Минаев — режиссер фильмов «Холодный март» (1988), «Первый этаж» (1990), «Подземный храм коммунизма» (1991, док.), «Наводнение» (1994), «Лунные поляны» (2002), «Далеко от Сансет-бульвара» (2005—2006, постпроизводство). Призер международных кинофестивалей.

Ольга Михайлова — драматург. Автор пьес «Праздничный день» (1988), «Невеста» (1990), «Чистый омут» (1993), «Стрелец» (1993), «Русский сон» (1994), «Одинокое детство Робинзона Крузо» (1995), «Жизель» (1995), «Волшебное путешествие» (1997), «Чистое сердце» (1999), «Родная кровь» (2000). Сценарист фильмов «Первый этаж» (1990), «Последняя суббота» (1993), «Ветер в городе» (1996), «Лунные поляны» (2002), «Далеко от Сансет-бульвара» (2005—2006, постпроизводство). Автор детских книг. С Е.Греминой и М.Уваровым создала «Театр.doc» (Москва).

Паскаль Жюст — филолог, искусствовед, сценарист.Несколько лет была руководителем Французского культурного центра в Москве. В настоящее время живет в Париже.

А н н а. Да.

Г о л о с в т р у б к е. Здравствуйте. Меня зовут Бернар Лябеск. Я режиссер телевидения.

А н н а. Извините, у меня сейчас много работы, и я не могу брать новые заказы.

Г о л о с в т р у б к е. Нет-нет, я совсем по другому поводу. Я хочу взять у вас интервью.

А н н а. Вы, наверное, ошиблись. Я машинистка.

Г о л о с в т р у б к е. Я знаю. Собственно, поэтому я к вам и обращаюсь.

А н н а (*снимая повязку*). Я не понимаю.

Г о л о с в т р у б к е. Это сложно объяснить по телефону. Не могли бы мы с вами встретиться в ближайшее время?

А н н а. Я не знаю.

Г о л о с в т р у б к е. Вас это ни к чему не обязывает. Я вам все объясню при встрече. Мы можем встретиться завтра?

А н н а. Завтра?.. Завтра... нет.

Г о л о с в т р у б к е. Хорошо. Тогда в понедельник.

А н н а. В понедельник... я не знаю. Может быть...

Г о л о с в т р у б к е. Тогда в понедельник в одиннадцать я буду у вас.

А н н а. Подождите, а кто вам дал мой номер?

Короткие гудки в трубке.

Титр: «Понедельник, одиннадцать часов»

Лестничная площадка

Бернар Лябеск звонит в дверь квартиры. Никто не открывает. Он снова нажимает кнопку звонка. Тишина. Снизу по лестнице поднимается женщина, соседка Анны. Увидев Бернара, она останавливается и внимательно на него смотрит.

С о с е д к а. Вы к кому?

Б е р н а р. К мадам Бертье.

С о с е д к а. А почему тогда в мою дверь звоните?

Б е р н а р. Я, наверное, ошибся. Извините, а где живет мадам Бертье?

С о с е д к а. Ага! Вы не знаете, где живет мадам Бертье. А вы, собственно, кто?

Б е р н а р. Я ищу мадам Бертье.

С о с е д к а. У меня в квартире!

Б е р н а р. Да не у вас в квартире! Я перепутал дверь. Позвольте, я спущусь — уточню у консьержки...

С о с е д к а. А консьержки нет, она в это время уходит в магазин.

Б е р н а р. Вы меня не за того принимаете. У меня назначена встреча с мадам Бертье.

С о с е д к а. Клиенты знают номер ее квартиры.

Б е р н а р. Я не клиент.

С о с е д к а. А кто вы такой? Проверяете звонками пустые квартиры. Накрыла я вас!

Б е р н а р. Мадам, успокойтесь. Я не вор. Я с телевидения. Пришел к мадам Бертье брать интервью.

С о с е д к а. Это мы сейчас проверим.

Соседка решительным шагом пересекает лестничную площадку и звонит в дверь напротив.

Анна открывает дверь.

С о с е д к а. Здравствуйте, мадам Бертье. Тут какой-то человек пришел, говорит, что к вам. С телевидения. А сам даже вашей квартиры не знает. Я сразу поняла, что это обман.

Б е р н а р. Мадам Бертье, я вам звонил, помните? Я Бернар Лябеск.

А н н а. Да, да, конечно. Я вас жду, проходите. Не волнуйтесь, мадам да Сильва, это ко мне. Извините за беспокойство.

Бернар заходит в квартиру и останавливается в нерешительности.

С о с е д к а. А, значит, все в порядке. Тогда вы сегодня переставите холодильник. К вам пришел мужчина. (*Бернару.*) Вы поможете мадам Бертье переставить холодильник?

А н н а. Мы прямо сейчас пойдем и передвинем его. До свидания, мадам.

Анна закрывает дверь.

Квартира Анны

Б е р н а р. Вам что — помочь передвинуть холодильник?

А н н а. Нет, что вы, не обращайте внимания. Мадам да Сильва считает, что у нее постоянные простуды из-за моего холодильника.

Б е р н а р. Я не понял.

Они проходят на кухню. Анна показывает Бернару холодильник и тихо объясняет ситуацию.

А н н а. Дело в том, что мой холодильник стоит здесь, а с той стороны стены — спальня мадам да Сильвы. Ее кровать стоит прямо напротив холодильника, и она считает, что к ней идет холод. Каждый раз, когда у нее кашель или насморк, она просит, чтобы я передвинула холодильник.

Бернар смеется так заразительно, что Анна начинает смеяться вместе с ним.

Б е р н а р. Вы меня не узнаете?

А н н а. А мы что, знакомы?

Б е р н а р. Вы совсем меня не помните?

Анна внимательно на него смотрит.

А н н а. Извините, нет.

Б е р н а р. Ну, не важно. Мы можем где-нибудь сесть?

А н н а. Да, конечно. Проходите в комнату.

Они проходят в комнату, садятся.

Б е р н а р. Спасибо, что вы согласились со мной встретиться. Дело в том, что я начинаю снимать серию документальных фильмов о людях исчезающих профессий. Еще год-два, и компьютеры будут уже у всех. А через пять лет все забудут, что была такая профессия — машинистка.

А н н а. А что вы хотите от меня?

Б е р н а р. Понимаете, профессии исчезают, а люди продолжают дальше жить. Люди еще могут работать, но у них нет другой специальности. Я думаю, что это настоящий социальный феномен. Я хочу начать с частных случаев, с тех людей, которые работают на дому.

А н н а. Но у меня пока есть работа.

Б е р н а р. Ну вот и замечательно! Поэтому я и хочу снять о вас фильм.

А н н а. Вы хотите меня снимать?

Б е р н а р. Да, я хочу вас снимать.

А н н а. Но я же не актриса.

Б е р н а р. Это именно то, что мне нужно: настоящая машинистка. Это документальный фильм.

А н н а. Тогда можно найти кого-то помоложе... красивей, фотогеничней, в конце концов.

Б е р н а р. А я хочу снимать вас.

А н н а. Я не понимаю, что во мне может быть интересного. У меня сейчас много работы... и я вряд ли найду время... Боюсь, ничего не получится.

Б е р н а р. Можно я закурю?

А н н а. Пожалуйста, мне это не мешает.

Бернар достает сигареты, зажигает спичку, но не прикуривает. Спичка горит у него в руках.

Б е р н а р. Вы знаете, у меня есть фильм, он называется «Открытая книга». Про библиотекаршу, которая проработала тридцать пять лет в одной и той же библиотеке в крошечном городке. Когда мы с ней встретились, первое, что она мне сказала, что ее жизнь никому не интересна: работа и семья, работа и семья. И больше ничего. А ведь через ее библиотеку прошли все жители это-

го города. Я уговорил эту женщину. И получился настоящий роман, хроника одного города за четверть века.

Анна, не отрываясь, смотрит на спичку, которая вот-вот обожжет Бернару пальцы. В последний момент Бернар задувает ее и автоматически зажигает следующую, так и не прикурив. Анна резко встает, с трудом оторвав взгляд от горящей спички.

А н н а. Мне душно, я открою окно.

Она подходит к окну, широким жестом распахивает его. С улицы доносятся голоса португальских рабочих, шум ремонта и шум города.

Б е р н а р. Я с этим фильмом объездил весь мир.

А н н а. Почему вы выбрали меня?

Б е р н а р. А я был у вас. Много раз. Вы вправду не помните?

А н н а. Совершенно не помню. Я не запоминаю клиентов в лицо, извините.

Б е р н а р. А мне всегда казалось, что вы на меня смотрите как-то... не знаю... Это оттого, что у вас такие прозрачные серые глаза. Мне хотелось вас пригласить выпить кофе, но я так и не решился.

А н н а. Когда это было?

Б е р н а р (*закуривая*). Когда я был студентом, вы печатали все мои курсовые. И, кстати, ваш стол стоял вон там.

Бернар встает и показывает, где стоял стол.

А н н а. Я его переставила к окну, чтобы было больше света.

Б е р н а р. А еще я помню, рядом с пишущей машинкой у вас стоял граненый стакан из толстого красного стекла с карандашами.

А н н а. Стакан разбился. Я думала, что он не бьется, но он разбился. У меня вещи долго не живут.

Анна замечает, что сигарета Бернара почти догорела, и пепел вот-вот упадет на пол.

А н н а. Извините, я забыла дать вам пепельницу.

Анна уходит на кухню, делая вид, что ищет пепельницу. На самом деле она украдкой наблюдает за Бернаром. Он стоит в комнате спиной к ней и курит. Она не может оторвать от него глаза. Бернар оборачивается, и Анна сразу же наклоняется к ящику стола, доставая пепельницу.

А н н а (*возвращаясь*). Ваше предложение такое неожиданное. Я не знаю...

Анна протягивает Бернару пепельницу. Он берет ее, и на мгновение их руки соприкасаются. Анна резко отдергивает руку.

А н н а. Я согласна.

Б е р н а р. Я очень рад. Тогда начнем в среду в одиннадцать?

Титр: «Среда, одиннадцать часов»

Лестничная площадка

Из своей квартиры выходит мадам да Сильва и замечает, что дверь Анны приоткрыта. Она подходит и с любопытством заглядывает туда.

Квартира Анны

В квартире все сдвинуто со своих мест. Осветитель устанавливает приборы, оператор смотрит в камеру на Анну, которая сидит за столом на своем рабочем месте, парализованная от страха. Звукооператор прилаживает микрофон.

К р и с т о ф. Пожалуйста, скажите несколько слов.

А н н а. Я не знаю, что сказать.

К р и с т о ф. Раз, два, три...

А н н а. Раз, два, три...

К р и с т о ф. Достаточно.

Б е р н а р. Ну так что, мы готовы? Можем начинать?

Э т ь е н. Сейчас, одну секунду. (*Осветителю.*) Опусти занавеску.

Осветитель опускает занавеску.

Э т ь е н (*Анне*). Вам не трудно чуть-чуть развернуться на камеру?

Анна поворачивается механически, как неживая.

А н н а. Вот так?

Э т ь е н. Спасибо, так хорошо. (*Осветителю.*) Занавеску убирай, не годится.

Осветитель поднимает занавеску.

Б е р н а р. Мы можем начать работать?

Э т ь е н. Можем, можем.

Б е р н а р. Тогда начали.

Анна сидит, как каменная.

Камера работает.

Б е р н а р. Анна, скажите несколько слов о себе.

А н н а. Обо мне?

Б е р н а р. Представьтесь. Кто вы, где вы родились, откуда у вас такой красивый акцент?

А н н а. А... Хорошо. Я немка, поэтому я говорю с акцентом. Ну... я родилась в Германии, в Вупертале. (*С тревогой смотрит на Бернара.*) Я должна сказать, в каком году?

Б е р н а р. Нет-нет, не обязательно.

А н н а. Я родилась в Вупертале и жила там до восемнадцати лет.

Она растерянно замолкает.

Б е р н а р. А как вы попали в Париж?

А н н а. Я приехала учить французский язык. Я его учила в школе.

Б е р н а р. Вы хотели стать переводчицей?

А н н а. Да, наверное.

Б е р н а р. И что было дальше?

А н н а. Я ходила на курсы. А чтобы платить за учебу, устроилась в немецкую компанию машинисткой. Я еще дома научилась печатать. Это, наверное, неинтересно.

Б е р н а р. Почему, это как раз интересно.

А н н а. Курсы я не закончила, потому что вышла замуж. Потом у меня родился сын, и пришлось оставить компанию и работать на дому. А потом родилась дочь. Вот и всё. (*Неожиданно обращает внимание на оператора.*) Ох, камера! Я совсем забыла, вы же просили развернуться, я вам все испортила. Я вас предупреждала, что я не актриса.

Б е р н а р. Анна, не думайте о камере. Давайте поговорим о вашей работе. Сколько лет вы работаете машинисткой дома?

А н н а. С рождения Филиппа, значит, с 65-го года.

Б е р н а р. Почти четверть века. И вам хватает на жизнь того, что вы зарабатываете?

А н н а. Сейчас хватает, потому что я одна. А раньше, когда дети еще учились, была зарплата мужа, и в принципе было достаточно.

Б е р н а р. Сколько часов в день вы проводите за машинкой? Какое количество страниц вы обычно печатаете?

А н н а. Тридцать или тридцать пять, если работа срочная. Иногда бывают дни, когда я вообще не работаю.

Б е р н а р. Почему? Не всегда бывает работа?

А н н а. Работы много. Но иногда так устают глаза, что начинает болеть голова. Тогда я надеваю черную повязку, лежу и жду, когда пройдет.

Б е р н а р. А кто ваши клиенты?

А н н а. Частные лица. Маленькие компании, которые не могут позволить себе взять секретаршу. Я не ищу новых заказчиков. Вы, наверное, жалеете, что меня выбрали? Мне совершенно нечего рассказать.

Б е р н а р. Ну почему же, очень интересно, как поворачивается судьба. Вы хотели стать переводчицей, приехали в чужую страну. Вы же не планировали провести жизнь дома за машинкой? А потом это были 60-е годы, баррикады на улицах, ощущение свободы. Что вам больше всего запомнилось?

А н н а. Танцы.

Б е р н а р. Вы любили танцевать?

А н н а. Как все молодые. (*Пауза.*) Я не умею рассказывать.

Оператор вопросительно смотрит на Бернара, не понимая, выключать камеру или продолжать снимать дальше.

Б е р н а р. Тогда так. Покажите мне, как вы обычно работаете.

А н н а. Что вы имеете в виду?

Б е р н а р. Ну, чем вы пользуетесь, какие-то профессиональные привычки...

А н н а. Я никогда об этом не задумывалась. Я все делаю автоматически. У меня все под рукой. Бумага, копирка. Магнитофон, если текст дают на кассете. Что еще сказать? Вставляю бумагу и печатаю.

Б е р н а р. Самое лучшее, если вы все это покажете. Давайте я вам буду диктовать текст, а вы работайте, как обычно.

А н н а. Хорошо, попробуем.

Бернар достает из кармана газету, быстро ее листает, выбирает текст.

Б е р н а р. Я нашел. Вы готовы?

А н н а. Готова. (*Оператору.*) Я правильно сижу?

Оператор кивает.

Б е р н а р (*читает*). «До такой степени французский продукт, что он почти полностью уходит на экспорт, коньяк, который производится в регионе Коньяк и хранится там в знаменитых винных складах, является такой же полноправной частью национального достояния, как и Джоконда. И так же, как и ее, коньяк нам дали иностранцы».

Анна печатает быстро, не глядя на клавиатуру. Она полностью поглощена работой и больше не замечает ни людей вокруг, ни камеры. Впервые за все это время она себя чувствует на своем месте.

Титр: «Четверг, десять часов»

Улицы города

Бернар выходит из булочной с пакетом круассанов. Достает один и ест на ходу.

Квартира Анны

В квартире Анны все готово для съемок. Анна сидит на своем месте. Звукооператор прикалывает ей микрофон.

А н н а. Он, наверное, так расстроился вчера. Но я же его предупреждала, что ничего не умею.

О п е р а т о р. Да что вы, не волнуйтесь, он сейчас появится.

К р и с т о ф (*шутливо*). Бернар к обеду всегда приходит!

А н н а. Как к обеду?

Все смеются. Входит Бернар.

Б е р н а р. Надо мной смеетесь? Я так и знал.

Бернар пожимает всем руки, целует Анну.

Б е р н а р. Извините за опоздание. Я даже не успел сегодня позавтракать. Отвозил жену с детьми на вокзал Аустерлиц. Мы попали в такую пробку, что чуть не опоздали на поезд. В школьные каникулы по городу передвигаться невозможно. (*Протягивает всем пакет с круассанами.*) Кто хочет?

Все отказываются.

Б е р н а р. А вообще, хочу вам сказать, это не так плохо пожить холостяком, пока жена и дети в Биарице.

Все смеются.

О п е р а т о р. Ну, тебе не грозит тосковать в одиночестве.

А н н а. Сделать вам кофе? Я быстро.

Б е р н а р. Не откажусь.

А н н а. Кто-нибудь еще хочет?

Все отказываются. Анна идет на кухню. Бернар следует за ней.

Б е р н а р. Вам помочь?

А н н а. Ну что вы... я сама.

Бернар, повернувшись к съемочной группе, жестами объясняет, чтобы они начинали съемку. Все понимают план режиссера — снять Анну так, чтобы она этого не заметила. Оператор с камерой в руках встает в дверях кухни.

Анна варит кофе.

А н н а (*Бернару*). Вы хотели мне помочь: достаньте чашки, вот здесь, прямо над вами. У меня всего две осталось.

Бернар достает чашки.

А н н а. У меня посуда так бьется, что я перестала покупать новую. Я никогда никого к себе не приглашаю, и двух чашек мне хватает.

Анна разливает кофе.

Б е р н а р. Хотите круассан?

А н н а. Нет, спасибо, я уже завтракала.

Они проходят в комнату. Анна не обращает внимания на камеру.

Б е р н а р. У вас двое детей?

А н н а. Да, Филипп и Брижит. Не самые оригинальные имена... Когда я лежала в роддоме, в один день родились три девочки, и всех назвали Брижит. В честь Брижит Бардо.

Б е р н а р. А у вас есть фотографии ваших детей?

А н н а. Должно что-то быть, хотя дети большую часть забрали.

Она подходит к столу и достает из ящика конверт с фотографиями. Бернар подходит к ней. Съемочная группа бесшумно работает. Анна достает фотографию, на которой дети сидят за партой и круглыми глазами смотрят в объектив.

А н н а. Это когда они были в школе... Каждый год фотограф делал одинаковые фотографии: образцово-показательные дети. Посмотрите, Филипп здесь выглядит младше, это из-за толстых щек. Хотя он старше на полтора года.

Она протягивает Бернару другую фотографию, где дети стоят на берегу моря, на каждом надувной круг.

Б е р н а р. Где вы тогда отдыхали?

А н н а. В Осгоре. Мы туда всегда ездили на каникулы, пока дети были маленькие. В тот день на пляже было столько народу... И редкий случай, даже вода была теплая. Дети не вылезали из моря. Мой муж сфотографировал их буквально за минуту до того, как пришла гигантская волна. Никто даже не заметил, откуда она появилась. Она обрушилась на берег и накрыла весь пляж. Что тут началось! Люди бросились в разные стороны, дети визжали, все уплыло — сандалии, зонтики, полотенца унесло в море.

Б е р н а р. Кто-нибудь утонул?

А н н а. Нет, было больше паники, чем реальной опасности. Мой муж вытащил детей из воды, как щенков. Они успели наглотаться соленой воды, а Филипп так испугался, что потом даже не мог подойти к морю.

Б е р н а р. Представляю, как вы испугались.

А н н а. Все произошло так быстро, что я не успела испугаться. Хорошо, что мой муж не растерялся.

Бернар берет следующую фотографию, на которой молодой парень с карабином в руках целится в мишень в тире на ярмарке.

Б е р н а р. Это ваш муж?

А н н а. Нет, это мой жених. Как же его звали?.. Боже, как же его звали? Забыла. Но это был мой лучший партнер. Как мы с ним танцевали рок-н-ролл! Мы на танцах и познакомились.

Б е р н а р. Я запутался. Если это ваш жених, то кто...

А н н а. Правильнее сказать, бывший жених. Кстати, благодаря ему я познакомилась со своим мужем. Это была смешная история. Я пришла на свидание со своим женихом, то есть бывшим женихом, в кафе. Это было на улице Дофин. Я была простужена, и у меня был такой насморк, что из носа текло, как из крана. Мой жених опаздывал. О, я вспомнила! Его звали Жан-Луи. Он был такой высокий, я была ему до плеча. А размер обуви у него был тридцать девятый.

Б е р н а р. Так как же вы познакомились со своим мужем?

А н н а. Вот как раз в этом кафе. Жан-Луи опаздывал. Я все время смотрела на часы. Смотрела на часы и сморкалась. Я заметила, что молодой человек за соседним столиком за мной наблюдает. И вдруг он мне говорит: «Мадемуазель! Вы забыли высморкаться». Я даже растерялась и не знала, что сказать. А он говорит, и таким серьезным тоном: «Я за вами слежу уже двадцать минут и даже сделал небольшой расчет: каждые три минуты вы смотрите на часы и каждые четыре минуты — сморкаетесь. А сейчас на часы вы посмотрели, а высморкаться забыли».

Б е р н а р. Он вас клеил.

А н н а. Наверняка! Мне стало так смешно, что я от смеха расчихалась. А он — никакого сочувствия, тоже сидит — хохочет.

Б е р н а р. Так вы познакомились со своим мужем?

А н н а. Так я познакомилась с Дени.

Б е р н а р. И Жан-Луи вы больше не ждали?

А н н а. А не надо было ему опаздывать. Из кафе я ушла с Дени.

Анна и Бернар смеются.

Б е р н а р. И не прогадали, судя по этой истории, это была любовь с первого взгляда.

А н н а. Он был ужасно симпатичный.

Э т ь е н. Извините, я должен поменять кассету.

Анна вдруг понимает, что все время шла съемка.

А н н а. Вы все это снимали? Я же рассказывала какие-то глупости.

Титр: «Пятница, десять часов»

Парикмахерская

Анна сидит в кресле, льется вода — ей моют голову...

В зеркале мы видим Анну, которой почти закончили делать прическу. Она преобразилась, кажется, у нее даже другое лицо.

Квартира Анны

Анна надевает платье, смотрит на себя в зеркало. Затем она надевает туфли...

И когда Бернар и съемочная группа заходят в квартиру, Анна стоит у окна нарядная, красивая, помолодевшая.

Б е р н а р. Анна, вы сегодня такая красивая и элегантная!

А н н а. Вам нравится?

Б е р н а р. Очень. А говорили: «Я не актриса, я не актриса». Я посмотрел вчера материал — вы лучше, чем любая звезда.

А н н а. Спасибо, но я вам не верю.

Б е р н а р. И напрасно.

Э т ь е н. Анна, будьте осторожны: он профессиональный соблазнитель.

Б е р н а р (*Анне*). Завистники!

Э т ь е н. Камера включена.

Б е р н а р. Мы вчера остановились на вашей первой встрече с мужем.

А н н а. Мы с вами остановились на Сен-Жермен-де-Пре, где я танцевала рок-н-ролл. Как я любила танцевать! Я была одной из лучших. Я могла танцевать всю ночь, а утром идти на работу как ни в чем не бывало. Вы умеете танцевать рок-н-ролл?

Б е р н а р. Я не уверен. В мое время рок-н-ролл уже не танцевали.

А н н а. Я отошла от сюжета — жизнь машинистки. Вы меня спрашивали о моем муже.

Б е р н а р. Да, расскажите еще какие-нибудь истории из вашей с ним жизни, он ведь был веселый, остроумный и явно не робкий с девушками.

А н н а. Мне тоже сперва так показалось. Он был не такой, как другие, это правда. Именно этим он меня ужасно заинтриговал. Хотя на самом деле тот день был исключением. Он был внимательным, вежливым, деликатным. Для меня это было совершенно непривычно. Молодые люди, которых я до этого

знала, обращались с девушками значительно проще. А Дени, он даже разговаривал не как другие. У него была особая, своя манера. Может быть, поэтому он мне казался ужасно юным.

Б е р н а р. Он был младше вас?

А н н а. Он был младше меня всего на год. Когда мы вышли из кафе, он меня сразу позвал к себе. В его голосе было такое волнение, как будто он боялся, что я откажусь.

Б е р н а р. И вы не отказались?

А н н а. Конечно, нет. Он сказал, что у него дома есть очень вкусный кекс. И у него действительно был кекс! Обычно что девушкам предлагают: выпить виски. А мы с ним пили чай с кексом. Мне было смешно, но в этом был класс.

Б е р н а р. И так началась ваша любовь.

А н н а. Мы выпили чай, съели кекс, и я ушла домой.

Б е р н а р. И всё?

А н н а. Ну да. Я так и не поняла, зачем он меня приглашал. Но на меня это произвело такое впечатление, что на следующий день я сама первая ему позвонила. А телефон не отвечал. Я звонила три дня, а его не было. Я ужасно расстроилась: может, неправильно записала номер, и теперь неизвестно, как его искать. Пойти к нему домой без звонка — на это я не могла решиться.

Б е р н а р. И как вы его нашли?

А н н а. Он сам меня нашел. Через три дня он позвонил мне в бюро. Мы встретились тут же в обеденный перерыв. Он извинялся, что не смог меня предупредить. Он ездил в Амьен к матери. Я спросила: «Что-то случилось?» Он сказал: «Да». Я испугалась, за эти три дня о чем я только не думала и переволновалась. А он вдруг говорит, что ездил к матери сообщить, что собирается жениться. У меня чуть слезы не брызнули. Не то чтобы я мечтала о нем, но мне стало так обидно. Я ему пожелала счастья, повернулась и пошла.

Б е р н а р. У него была невеста?

А н н а. Так я и подумала. А он догнал меня, перепуганный, и говорит: «Ты что, не хочешь за меня замуж?»

Б е р н а р. Вы не сказали, что он делал вам предложение.

А н н а. А он и не делал. Этот безумный разговор и был предложением.

Б е р н а р. И вы так сразу вышли за него замуж? Вы же его совершенно не знали.

А н н а. Я знала, что он учится в университете на экономиста, что мать ему помогает деньгами и платит за его квартиру. Главное, мне показалось в тот момент, что он меня так любит, как никто и никогда. И я сказала «да». Он скрыл, что мать была против его женитьбы. Она перестала давать ему деньги и платить за квартиру. Дени бросил университет и нашел работу в Министерстве финансов. Мы сняли маленькую квартиру в тринадцатом районе на улице Паскаль.

Б е р н а р. И у вас не было свадебного путешествия?

А н н а. Это было невозможно: у нас не было денег. Настоящей свадьбы тоже не было. Мы устроили обед, но приехала только моя мать. А его — нет. Дени был очень холоден с моей матерью. Она была такая провинциальная, простая женщина, не говорила по-французски, и я по молодости так ее стеснялась... Я боялась, что она что-нибудь не так сделает. Дени был совсем из другого круга. К тому же она со мной все время говорила по-немецки. Дени ничего не понимал, и это его раздражало. У него, наверное, было ощущение, что он чужой в собственном доме. Рядом с матерью и я вдруг себя почувствовала иностранкой. И я подумала, что его мать, которая даже никогда меня не видела, не приехала потому, что я была для нее немкой. После войны прошло всего двадцать лет, вы понимаете, что я хочу сказать. Никакой радости в этот день не было. Когда я теперь вспоминаю об этом, у меня сердце сжимается от жалости, и так совестно, ведь я стыдилась собственной матери.

Б е р н а р. Ваша мать долго пробыла в Париже?

А н н а. Она уехала на другой день. Мне кажется, что она что-то поняла,

но считала Дени хорошей партией. А Дени ушел на работу, не сказав мне «до свидания». И первый день семейной жизни я проплакала в туалете на работе, чтобы никто не видел.

В комнате полная тишина, слышно только, как тихо работает камера.

А н н а. Мы можем сделать перерыв? Я устала.

Б е р н а р. Конечно. Давайте прервемся на час.

Кафе

Члены съемочной группы сидят у стойки бара.

Э т ь е н. Послушай, у меня такое впечатление, что мы тихо идем к катастрофе.

Б е р н а р. Почему?

Э т ь е н. Ты что, считаешь, что все это может войти в картину?

Б е р н а р. Ну не все, конечно, но что-то потихоньку появляется. Ты же видишь, с ней непросто.

Э т ь е н. То, что с ней непросто, было понятно в первый день.

Б е р н а р. Люди бывают разные: одних легко разговорить, другим нужно время.

К р и с т о ф (*вставая*). Я схожу за сигаретами. Вы будете здесь?

Б е р н а р. Да.

Звукооператор уходит.

Э т ь е н. У тебя же есть целый список других людей. Пока не поздно, давай попробуем кого-нибудь другого.

Б е р н а р. Я не хочу другого. В ней есть что-то, я не знаю, как это назвать, что-то особенное. Мне интересно ее слушать.

Э т ь е н. Как хочешь, это твой фильм.

Б е р н а р. Нет, ты послушай. Я вдруг понял, что этот фильм об исчезающих профессиях — на самом деле фильм об исчезающих людях.

Э т ь е н. Ты что, влюбился в нее?

Б е р н а р. Совсем с ума сошел?

Э т ь е н. Тогда я не понимаю.

Этьен замечает Анну, идущую по противоположной стороне улицы.

Э т ь е н. О, посмотри, по-моему, она сматывается.

Бернар оборачивается и видит Анну.

Б е р н а р. Только этого нам не хватало!

Э т ь е н. Вот и хорошо: само все разрешилось.

Бернар встает.

Б е р н а р. Нет, так не годится, ее надо вернуть.

Бернар бежит вслед за Анной.

Э т ь е н. Бернар!

Анна идет по улице, останавливается, садится за столик на террасе кафе. Заказывает кофе. К столику быстро подходит Бернар.

Б е р н а р. Анна!

А н н а. Пора возвращаться? Я хотела кофе выпить.

Б е р н а р. Ничего-ничего, у нас есть время.

Бернар присаживается к ней за столик.

А н н а. Пока мы одни, можно я спрошу?

Б е р н а р. Конечно.

А н н а. Вы думаете, нам стоит продолжать?

Б е р н а р. Вас что-то смущает?

А н н а. Мне кажется, я вас подвела. Все, что я говорю, не имеет никакого отношения к вашему фильму.

Б е р н а р. А по-моему, имеет. Это же фильм о вас.

Анна смотрит на Бернара и молчит.

Б е р н а р. А что, вам самой неинтересно?

А н н а. Я не привыкла рассказывать о своей жизни. Я вдруг вспомнила столько всего, о чем забыла давным-давно. Даже какие-то бессмысленные мелочи. Вот в нашей первой квартире на улице Паскаль, только мы посели-

лись, прорвало трубу в ванной. Телефон еще не подключили. Вода хлещет вовсю, бьет фонтаном, а я не знаю, что мне делать. Я побежала к соседке. В то время мой французский был не очень. Соседка открывает, и я ей говорю: «Мадам! У меня прорвало трубу, вода течет повсюду, у нас настоящий пожар!»

Б е р н а р. Так и сказали «пожар»?

А н н а. Ну да. Я забыла нужное слово. Соседка на меня смотрит, выпучив глаза, и говорит: «Я не понимаю». Я знаю, что не то говорю, а нужное слово найти не могу и повторяю: «Мадам! Трубу прорвало, вода повсюду, пожар!» Соседка спрашивает: «Может, это все-таки наводнение?» «Ну вот, — говорю, — вы нашли нужное слово. Вызывайте «скорую помощь»

Бернар и Анна хохочут.

Б е р н а р. А как же вы печатали с таким французским?

А н н а. Для профессиональной машинистки здесь нет проблем, я же печатаю буквы, я не вникаю в смысл.

Официант приносит кофе.

О ф и ц и а н т (*Бернару*). Что-нибудь хотите?

Б е р н а р. «Перье», пожалуйста.

Официант отходит.

А н н а. Как давно я не сидела просто так в кафе и не смеялась. Как это приятно. Я не хочу ничего этим сказать.

Б е р н а р. Мне тоже приятно.

А н н а. Просто моя жизнь прошла в полном молчании. Мой муж, когда ему что-то не нравилось, переставал со мной разговаривать. Он мог молчать целую неделю. Вы не представляете, что это такое. Я себя сразу чувствовала виноватой во всем, ничтожной, какой-то бессмысленной ношей, которую он должен почему-то на себе нести. Из-за меня он бросил университет и не смог сделать карьеру, которой был вполне достоин. Любого повода было достаточно для обиды. Я вернулась домой с опозданием, и Дени три дня молчал.

Б е р н а р. Он вас ревновал.

А н н а. Я не знаю, он же не говорил ничего. Однажды я неожиданно пригласила обедать подругу с работы. Она была француженка. Дени был с ней очень любезен, шутил, ухаживал за ней. Как только она ушла, он больше не открыл рта.

Б е р н а р. Что-то произошло в тот вечер?

А н н а. Ничего не произошло. Я подумала, может быть, он обиделся, что я его не предупредила. Или моя подруга была такая заурядная, я тут же вспомнила историю с моей матерью. И вдруг мне стало ясно, что дело было не в них, а во мне. Я как будто пыталась искупить свою вину за то, что я немка, а не француженка. Я стала даже думать о разводе, пока не поздно — мы мало прожили и у нас не было детей.

Б е р н а р. А вы не пытались с ним поговорить? Спросить, в чем дело?

А н н а. Однажды я попыталась. К этому моменту он молчал уже восемь дней. Я заранее приготовила все вопросы, я приняла успокоительное и ждала его. И как нарочно в этот вечер Дени вернулся с работы в замечательном настроении, и впервые после свадьбы он пригласил меня в ресторан. Сказал, что у него для меня есть сюрприз.

Б е р н а р. Вы обрадовались?

А н н а. Нет, я испугалась. Мы пошли в маленький ресторан на улице Муфтар. И там во время обеда он сказал, что получил повышение по службе. Он был ужасно горд. Без диплома получить такое место — это было практически невозможно. Я не могла испортить ему настроение своими вопросами. Он строил тысячи планов, говорил даже о будущих детях, о том, что мы купим большой дом и теперь все будет хорошо.

Б е р н а р. И вы поверили.

А н н а. Через несколько месяцев я была беременна Филиппом. Беременность была такая тяжелая, что я ушла с работы и стала печатать дома. Неожиданно оказалось много заказчиков, и почти до самых родов я сидела за машинкой.

Б е р н а р. И вы купили дом?

А н н а. Сразу как родился Филипп, мы переехали в собственный дом. В Аркей. И слава богу, потому что никакие соседи не вынесли бы ребенка, который все время орал. Мы ночами напролет носили его на руках, а он надрывался. Я была в таком отчаянии, у меня даже была мысль, что он ненормальный. Любой громкий звук, даже сирена полицейской машины на улице, и у него начинали дрожать веки.

Б е р н а р. А что говорил врач?

А н н а. Что это следствие того, что всю беременность я печатала на машинке. У меня очень сильный удар. И ребенок его чувствовал и боялся. Через полтора года родилась Брижит. Здесь я была опытнее и перестала работать на пятом месяце. Зато сразу после родов должна была вернуться за машинку — нужны были деньги, чтобы выплачивать кредит за дом и участок. Сад — это была мечта моего мужа.

Б е р н а р. А ваша мечта? Дети, дом, сад — разве это не мечта для молодой женщины?

А н н а. Наверняка. Но не для меня. Я любила Париж. А Дени Париж не любил. Его раздражал шум, люди, машины. А я именно это и любила.

Б е р н а р. И все-таки уехали?

А н н а. Детям полезно быть на свежем воздухе. Хотя я себя в этом доме чувствовала отрезанной от всего мира. Наводить уют мне было неинтересно, а сад интересовал и того меньше. А Дени любую свободную минуту проводил в саду, и как же у него все росло! У него был «зеленый палец». На его цветы все заглядывались. И дома он все умел делать.

Б е р н а р. Такой мужчина — мечта любой женщины.

А н н а. Он мне тоже это говорил.

Б е р н а р. Он вас упрекал?

А н н а. Лучше бы упрекал. Он молчал. Это был у него единственный способ выразить недовольство. Иногда из-за пустяков. Я постелила не ту скатерть или поставила не те тарелки, из-за каких-то ничего не значащих мелочей...

Б е р н а р. А почему вы не устроились на работу в Париже?

А н н а. Дени хотел, чтобы я сидела дома с детьми. Я и сидела. А за это время растеряла всех подруг, друзей и даже просто знакомых. Я втянулась, один день был похож на другой, и я больше ничего не ждала.

Б е р н а р. Но вы же были совсем молодая, вы могли еще все изменить.

А н н а. У Дени была поразительная интуиция. Каждый раз, когда я готова была все бросить, он сообщал мне какую-нибудь хорошую новость и обещал, что наша жизнь буквально завтра изменится. И я каждый раз верила.

Б е р н а р. Он так умел убеждать?

А н н а. Вопрос не в убеждении. Сразу становилось видно, что он меня любит и хочет нашего счастья. Например, когда дети уже ходили в школу, он подал документы на конкурс в министерстве. В случае успеха была бы и работа гораздо интересней, и зарплата выше. Пока он ждал результата, это был самый счастливый период нашей жизни. Он возвращался домой веселый, рассказывал мне, что происходит на работе, советовался. Он превратился в того Дени, которого я когда-то встретила в кафе. Но после этого конкурса все стало, как прежде.

Б е р н а р. Он что, не прошел конкурс?

А н н а. Нет, он получил это место. И денег стало больше. Только ничего это не переменило. Он вернулся в сад и замолчал. Все мои надежды рухнули. В какой-то момент я даже хотела забрать детей и вернуться в Германию. Но возвращаться-то мне было некуда. Жить у матери в Вупертале с двумя детьми — это было немыслимо. И потом я себя больше не чувствовала немкой, а при этом не стала француженкой. Я оказалась чужой повсюду, и я не хотела этого своим детям. Поэтому я не уехала.

Б е р н а р. Вы думаете, что ваши семейные проблемы возникли из-за того, что вы немка?

А н н а. Я не знаю. Может быть, это было больше в моей голове, трудно сказать. Я практически не помню войны. И все равно, как у многих немцев, у меня было чувство вины. Я окончательно запуталась.

Б е р н а р. Вы ждали от мужа помощи? Чего вы от него хотели?

А н н а. Я хотела, чтобы он мне изменил. Я бы тогда его реже видела. И мы бы меньше раздражали друг друга.

Б е р н а р. Вы его разлюбили?

А н н а. Я все время себе задавала этот вопрос. Ведь вначале-то, мне казалось, я его любила, а потом я не заметила, как все изменилось. Мне стало все безразлично. Дети выросли, у них началась своя жизнь. Они часто уезжали в Париж. Это случилось летом. Дени сидел в саду в шезлонге и читал газету. Я позвала его обедать. Он не ответил. Ничего удивительного в этом не было, я привыкла. Я позвала его еще раз, а потом вышла в сад. Он сидел неподвижно, лицо от солнца закрыто газетой. Я подумала, что он спит. И тут я увидела, что по его голой ноге (он был в шортах), быстро-быстро поднимается ящерица. И я сразу поняла, что он умер.

Б е р н а р. Он никогда до этого не болел?

А н н а. Никогда. Это был разрыв сердца. Он был совсем молодой, ему было всего сорок два года.

Пауза.

Б е р н а р. Вы сможете рассказать это еще раз перед камерой?

А н н а. Не смогу.

Титр: «Понедельник, десять часов»

Улица возле дома Анны

Идет дождь. Во дворе португальские рабочие, мокрые до нитки, продолжают ремонт.

Через двор проходит под зонтом мадам да Сильва.

Квартира Анны

Съемки в полном разгаре. Похоже на то, что Бернару с трудом удается сохранять спокойствие. Анна, отвернувшись, смотрит в окно на дождь.

Б е р н а р. Ну хорошо. Вот вы нам рассказали, что после смерти мужа продали дом, купили эту квартиру, переехали в Париж. Теперь вы работаете здесь. Вы не боитесь, что еще через пару лет компьютеры будут везде и вам придется что-то менять в своей жизни?

Анна молчит.

Этьен, оторвавшись от камеры, вопросительно смотрит на Бернара: выключать камеру? Бернар дает ему знак продолжать. Этьен пожимает плечами и продолжает снимать.

В тишине Бернар достает сигареты и зажигает спичку. На звук загоревшейся спички Анна оборачивается. Как и в первую их встречу, она, не отрываясь, смотрит на огонь, который быстро бежит по спичке к самым пальцам Бернара.

А н н а. В моей жизни невозможно что-то изменить. Один раз я попробовала это сделать... Я пользовалась малейшим предлогом, чтобы уйти из дому. Уйти из дому для меня значило уехать в Париж. Потому что большего счастья для меня не было. Это было летом, и я поехала покупать детям одежду на каникулы. Я ходила по «Галери Лафайет» не спеша и долго выбирала носки, полотенца, сандалии. Мне хотелось, чтобы это длилось, и длилось, и длилось. Но всему приходит конец, и со всеми покупками я вышла из магазина. Я не знала, что мне делать, и просто шла по улице. Мысль о том, что надо вернуться домой, вызывала тоску. Я шла куда глаза глядят и села на террасе какого-то кафе. Я уже допивала вторую чашку кофе, когда вдруг увидела Одетт, мою бывшую подругу по работе в бюро. Мы бросились друг к другу и были так счастливы, как будто не было этих лет и мы расстались вчера. Она меня потащила на Елисейские поля, мы шли, смеялись и болтали, болтали, особенно она. Мы

были возбуждены, как школьницы, которые прогуливают уроки. Одетт совершенно не изменилась, и у нее, как в юности, было полно планов. У нее был новый возлюбленный, которого она, как всегда, обожала. Она очень смешно о нем рассказывала. Он был совсем не красавец, толстоватый, с небольшим животом. Но он так умел ее веселить, что она была от него без ума. Впервые в жизни она даже, кажется, готова была выйти замуж. Она хотела нас познакомить. Она стала расспрашивать меня о моей жизни. Но что я могла ей сказать?.. Я сказала, что у меня все хорошо: дети растут, Дени сажает цветы, а недавно мы купили кожаный диван. Я хотела, чтобы мы вот так бродили и болтали без конца, но Одетт должна была ехать к своему жениху. Я проводила ее на вокзал Сен-Лазар, и когда мы поцеловались, у меня сердце сжалось от тоски. Ее поезд отошел от платформы, я махала рукой, как будто она уезжала на край света, куда мне не было дороги. Поезд удалялся, и у меня было ощущение, что я падаю со страшной скоростью в такую пустоту, у которой нет даже дна. Надо было возвращаться домой, а я не могла оторвать ноги от земли, как будто я приросла. На соседнюю платформу подошел поезд. Стали выходить люди. А я продолжала стоять у них на дороге. Какой-то мужчина меня случайно толкнул, я оступилась и сломала каблук. И тут я так разрыдалась... Это было глупо. Я себя чувствовала идиоткой с поломанным каблуком. Я плакала в полный голос, все оборачивались. А мне было все равно. Мужчина, который меня толкнул, перепугался. Он мне сказал: «Извините. Я не хотел. Я такой неуклюжий». Он взял меня за руку и повел в бар. Там он мне заказал арманьяк, и сказал: «Выпейте, вам станет легче. Не переживайте из-за каблука, на вокзале должен быть сапожник». Он взял мои туфли и ушел. Я сделала глоток арманьяка, и слезы потекли с новой силой. Представляю, как я выглядела со стороны: вся в слезах, босая, жалкая. Он вернулся с туфлями и говорит: «Вот видите, совершенно не из-за чего было плакать. Ваш каблук на месте». И он надел туфли мне на ноги. Я спросила: «А зачем вы забрали обе? У меня же только один каблук сломался». Он сказал: «Я боялся, что вы уйдете». «Наполовину босая?» Я засмеялась. Он на меня смотрел, смотрел и сам стал смеяться. «С вами не соскучишься: то вы рыдаете, то смеетесь». А потом спросил: «Откуда вы приехали? Вы говорите по-французски с таким красивым акцентом. Вы полька?» Я сказала, что я немка, и соврала, что живу в Париже. Он предложил меня проводить. А я вдруг сказала, что хочу посидеть здесь с ним в баре. И мы остались в баре. О чем мы говорили, я не помню. Помню только, что он был из Руана и часто приезжал в Париж по делам. Когда бар стал закрываться, он мне предложил пойти к нему. Вернее, не к нему: он останавливался у своего брата. Он туда позвонил, и когда мы пришли, конечно, никакого брата дома не было. Квартира была странная, полупустая. Везде стояли коробки. Он сказал, что его брат переезжает и он не знает, где в следующий раз остановится. Мне было все равно. Мне так хотелось остаться с ним вдвоем, у меня не было никакого стыда. У него были короткие усы, жесткие и колючие. У меня потом все лицо горело огнем. И еще он много курил, и усы над губой у него были чуть-чуть желтые. Это был единственный мужчина в моей жизни, которого я действительно любила. Мы случайно встретились на вокзале, мы не могли оторваться друг от друга, мы были как одно горячее тело. Я ушла рано утром, когда он еще спал. Я знала, что мы больше никогда не встретимся. Я шла по вокзалу в полном тумане. Я даже не заметила, что повсюду была полиция. Это была облава. Тогда это случалось часто. Какой-то человек, проходя мимо меня, что-то уронил. Я машинально подняла, хотела ему отдать, но вдруг увидела, что он бежит и полиция за ним. Я открыла сверток, а там был пистолет. От страха, не зная, что делать, я быстро спрятала его в сумку. Когда я вернулась домой, дети еще спали. Дени молча пил кофе. Я хотела, чтобы он меня спросил, где я провела ночь. Если бы он меня спросил, я бы ему все рассказала, всю правду. Я хотела сделать ему больно. Но он не сказал мне ни слова. Он даже не посмотрел в мою сторону. Конечно, он все понял. Но он не хотел ничего знать.

Титр: «Вторник, десять часов»

Лестничная площадка в доме Анны

Съемочная группа поднимается по лестнице, громко разговаривая.

Б е р н а р. Вчера звонила жена из Биарица, там дождь льет как из ведра. На пляж не выйдешь, дети стоят на голове, она в полном отчаянии. Если погода не изменится, она вернется раньше срока.

Э т ь е н. Когда жена приезжает раньше времени, дело может кончиться разводом.

Б е р н а р. Это мне не грозит: я верный муж.

К р и с т о ф. Наш директор картины тоже любил говорить, какой он верный муж. Теперь квартиру ищет.

Б е р н а р. Кто — Фред?

Э т ь е н. А ты что, не слышал эту замечательную историю? Отправил он жену отдыхать и привел к себе Сесиль, помнишь, блондинка у нас такая была? А жена неожиданно вернулась, да еще рано утром. Фред открывает глаза и видит, что его жена стоит в дверях спальни. Он не растерялся, посмотрел на Сесиль, потом на жену, по-моему, ее Мориз звали, и говорит: «О, Мориз! А я думал, что это ты со мной в постели».

Все трое хохочут.

Бернар звонит в дверь Анны.

Квартира Анны

В квартире Анны раздается звонок. Анна сидит на диване в комнате, погруженная в собственные мысли, и не сразу реагирует на звонок. Она поворачивает голову в сторону двери, но не спешит открывать.

Лестничная площадка

На шум открывается соседняя дверь. На пороге стоит мадам да Сильва и радостно улыбается.

С о с е д к а (*обращаясь к Бернару*). Добрый день, месье. Я услышала ваш голос и вышла специально, чтобы вас поблагодарить.

Б е р н а р. Меня? За что?

С о с е д к а. Я чувствую себя гораздо лучше. Насморк грозил перейти в гайморит. Врач мне уже прописал антибиотики, но я не пила, и смотрите, как я дышу.

Она с шумом вдыхает и выдыхает носом воздух.

Э т ь е н. Мадам, это Бернар вас вылечил? (*Бернару со смехом.*) Я не знал, что в свободное от съемок время ты еще работаешь врачом.

Квартира Анны

Анна выходит в коридор и останавливается, прислушиваясь к разговору на лестничной площадке.

Лестничная площадка

С о с е д к а (*Этьену*). Нет, месье, хотя ваш коллега не врач, он меня просто спас. Я была на волосок от воспаления легких. Если бы он не помог мадам Бертье передвинуть холодильник, я бы сейчас лежала в больнице под капельницей.

Б е р н а р. Не преувеличивайте, мадам. Любой бы на моем месте это сделал. Спасибо. До свидания.

Бернар снова звонит в дверь Анны.

Мадам да Сильва уходит, закрывает дверь.

Квартира Анны

Анна стоит возле входной двери, все слышит и не открывает дверь.

Лестничная площадка

К р и с т о ф (*тихо*). Она сумасшедшая.

Э т ь е н. Она здесь не одна такая.

Б е р н а р. Тише! Странно. Мы договаривались как обычно на десять.

К р и с т о ф. Может, она спит?

Б е р н а р. На нее это не похоже, мы же не первый день работаем.

Э т ь е н. Если хочешь мое мнение, я тебе уже говорил, мы здесь только теряем время. Вторую неделю снимаем непонятно что. Что ты будешь с этим делать? То «я ела кекс», то я «пила арманьяк». Муж выращивал цветы, а детей смыло волной в океан. Зрители к этому времени уже спят перед телевизором или переключились на другой канал. А главное, очень соответствует нашей теме.

Квартира Анны

Анна в коридоре слышит весь этот разговор.

Лестничная площадка

Б е р н а р. Перестань. Может быть, с ней что-то случилось?

Э т ь е н. Что у нее может случиться? У нее двадцать лет ничего не случалось. А может, она встретила еще кого-то на вокзале? В таком случае мы долго будем ее ждать. Все, что мы сняли, пойдет в корзину. Фильма ты из этого не сделаешь, ты сам это прекрасно понимаешь, это же не первый твой фильм!

Б е р н а р. Наоборот, я совершенно так не думаю. Эта машинистка — прекрасный материал.

Квартира Анны

Услышав последнюю фразу Бернара, Анна поворачивается и отходит от двери.

Э т ь е н (*за дверью*). Какой она материал? Тоскливая, заурядная жизнь. Одни общие слова, ничего оригинального. Такое впечатление, что она пересказывает женский роман. А уж эта история с пистолетом!.. Где она это прочитала?

Лестничная площадка

В разговоре мужчин наступает пауза, и они слышат за дверью шаги Анны.

Бернар стучит в дверь.

Б е р н а р. Анна! Это я, Бернар. Вы дома?

За дверью тишина.

Он стучит еще раз.

Б е р н а р. Это я, Бернар!

К р и с т о ф (*тихо*). Я спущусь в кафе. Позовите, когда можно будет начинать.

Э т ь е н. Я с тобой.

Они уходят.

Бернар снова стучит в дверь.

Б е р н а р. Анна, вы меня слышите? Что-то случилось?

Квартира Анны

Анна подходит к двери.

А н н а. Что вам от меня надо?

Б е р н а р (*за дверью*). У вас что-то случилось?

А н н а. Нет, оставьте меня в покое.

Б е р н а р (*за дверью*). Вы на меня обиделись? Что я сделал?

А н н а. Вам не достаточно того, что я рассказала? Вы хотите еще? Конечно! Я же отличный материал!

Лестничная площадка

Б е р н а р. Анна, подождите, позвольте мне сказать.

Квартира Анны

А н н а. Не позволю. Я не хочу вас больше слушать! Как обидно, вы же так лю-

бите говорить с людьми! Вам нравится, когда они с вами откровенны. Вам приятно копаться в их жизни. Какая чудесная у вас профессия — подглядывать за чужой жизнью! Вы все, журналисты, репортеры, фотографы, вы же только и делаете, что подглядываете за чужой жизнью! Вот ваша-то профессия не исчезнет никогда!

Лестничная площадка

Б е р н а р. Анна! Ради бога! Послушайте меня.

Квартира Анны

А н н а. Нет! Я вас больше не хочу ни слышать, ни видеть! Закончили! И кстати, я вас обманула. Все свои истории я придумала. Я читаю перед сном детективы. Знаете, где в середине находят пистолет, а в конце он стреляет. Это все чистая фантазия. Потому что моя жизнь была замечательной! Понятно?! Я жила прекрасно, у меня был отличный муж, чудесные дети, дом и сад. И это счастье!

Лестничная площадка

Б е р н а р. Анна, я не хотел вас обидеть. Каждый раз после наших встреч я продолжал думать о вас и о том, что вы рассказали. Я никогда в жизни не встречал таких людей, как вы. Откройте мне дверь. Я должен вас увидеть. Я не хотел сделать вам больно.

Квартира Анны

А н н а. Мне сделать больно? Мне? Это невозможно. Всю боль, которую можно, мне уже причинили давным-давно. Без вас. Вы что, считаете, что это жизнь? Что я вообще существую? Вы хотите меня увидеть? Меня нет. Есть только имя: Анна Бертье. А за ним пустота. Настоящее — пустота. Прошлое — пустота. Итог моей жизни — ноль! А, я забыла, у Анны Бертье было двое детей. И где они? Они приходят на Рождество и забывают про ее день рождения. Им наплевать на Анну Бертье. Что еще я забыла? Самое главное! Я машинистка! Всю жизнь я стучала по клавишам. (*Анна начинает стучать кулаками в дверь.*) Вот так! Вот так! Вот так!

Б е р н а р (*за дверью*). Анна! Откройте дверь!

А н н а. Убирайтесь вон!

Титр: «Среда, одиннадцать часов»

Улица возле дома Анны

В квартиру, где еще неделю назад португальские рабочие делали ремонт, переезжают жильцы. Во дворе стоит подъемник с открытой платформой. Рабочие ставят на платформу шкаф, и он медленно поднимается вверх. На уровне третьего этажа платформа останавливается, и рабочие наверху начинают снимать шкаф с платформы.

Один из них смотрит в окно напротив, что-то замечает там и жестом показывает другому.

Окно квартиры Анны

За окном стоит Бернар, прижавшись лицом к стеклу. Кажется, что еще немного и он выпадет из окна, разбив стекло.

Квартира Анны

Бернар отворачивается от окна.

Б е р н а р. Душно. Можно я открою окно?

Анна лежит в спальне на кровати, с черной повязкой на глазах.

А н н а. Как хотите. Я сейчас встану.

Бернар приоткрывает окно. В комнату врывается шум улицы.

Б е р н а р. Хотите я вам сварю кофе?

А н н а. Нет, спасибо. Я сейчас встану.

Анна лежит неподвижно, не пытаясь встать.

Бернар подходит к спальне, останавливается в дверях.

Б е р н а р. Анна, я хотел бы...

А н н а. Не говорите ничего. Мне очень стыдно за вчерашнее.

Бернар подходит к кровати и садится на край.

Б е р н а р. Вы не должны извиняться. Если кто-то должен извиниться, то это я.

А н н а. Эта вчерашняя сцена, это чудовищно, когда я вспоминаю... Простите меня.

Б е р н а р. Давайте забудем и больше никогда не будем об этом говорить.

Бернар достает сигареты, спички.

Б е р н а р. Вам не помешает, если я закурю? Или я могу выйти в другую комнату.

А н н а. Не уходите, мне это не мешает.

Как только Бернар чиркает спичкой, Анна снимает маску и смотрит на Бернара. Как обычно, он зажигает спичку, но не прикуривает, и спичка догорает у него в руках.

Б е р н а р. Это глупо, уже почти десять лет я даю себе слово бросить курить и никак не брошу.

Анна смотрит, как огонь быстро пожирает спичку.

А н н а. Сколько вам лет?

Б е р н а р. Тридцать пять. А что?

А н н а. Просто так.

Б е р н а р. До тридцати лет я выглядел, как подросток. Я был в полном отчаянии. Меня никто не воспринимал всерьез.

А н н а (*думая о своем*). Когда вы первый раз ко мне пришли, я не хотела соглашаться на ваше предложение.

Б е р н а р. Я помню.

Анна замечает, что огонь вот-вот обожжет ему пальцы.

А н н а. Осторожно, вы обожжетесь.

Б е р н а р. А? Да!

Он задувает спичку и зажигает следующую.

А н н а. В тот день вы сделали точно так же: зажигали спички и долго не прикуривали. Я как раз хотела прекратить разговор и отказаться. И знаете, почему этого не сделала?

Б е р н а р. Не знаю. Почему?

А н н а. Второй раз в жизни я увидела такую манеру зажигать спички. Первый раз — это был тот человек, которого я встретила на вокзале, он делал, как вы. Вернее, вы делаете, как он.

Б е р н а р. Что я делаю, как он?

А н н а. Он зажигал сначала одну спичку, потом вторую, потом третью. Каждый раз спичка догорала до самых пальцев, он забывал прикурить сигарету, и когда я видела, что огонь обожжет его, я говорила: «Осторожно!»

У нее на глаза наворачиваются слезы.

Бернар берет ее за руку.

Б е р н а р. Анна!

А н н а. Не надо, Бернар.

Он наклоняется к ней и начинает целовать ее лицо.

Б е р н а р. Я же не знал...

Анна обнимает его, привлекает к себе и гладит его волосы.

А н н а. Бернар, ты должен уйти. Это все невозможно. Я прошу тебя, этого не должно быть.

Бернар ложится рядом с ней, продолжая ее нежно целовать.

Б е р н а р. Молчи. Ты не понимаешь. Все эти дни я знал, что мы делаем что-то не то, я делаю что-то не то. Но я тебя слушал, слушал и не мог от тебя оторваться. Я хочу быть с тобой.

Анна целует его.

А н н а. Ты сошел с ума. Я потратила столько лет, чтобы стать спокойной и равнодушной. Чтобы больше ничего не ждать от жизни. Жизнь подарков не делает. Я так хотела любить, я так хотела, чтобы меня кто-то любил...

Б е р н а р. Ты такая красивая. Какие у тебя прозрачные серые глаза. Я никогда не видел таких глаз.

А н н а. Послушай! Не говори ничего. Я больше не верю, что что-то в моей жизни возможно. Самое страшное в жизни — надеяться и верить. Она тебя все равно обманет. И ты ничего не получишь. А я решила обмануть ее. Я больше ничего не хочу. Я привыкла так жить. Не обещай мне ничего. Я не смогу этого пережить.

Б е р н а р. Что ты говоришь... Никогда не бывает поздно. Я так рад, что тебя встретил. Я никогда ничего подобного не чувствовал. За эти несколько дней я понял, что я жил, как все, шел, как поезд по проложенным рельсам. Я даже не подозревал, что может быть другая жизнь, другие люди, другие чувства.

А н н а. Ты не должен так говорить. У тебя твоя жизнь, а у меня — моя. Не надо их спутывать. Уходи.

Б е р н а р. Нет. Я уже не смогу жить, как раньше.

Бернар обнимает ее, и они целуются.

А н н а (*на ухо Бернару*). Я хочу умереть в твоих руках.

Б е р н а р. Я хочу, чтобы ты жила в моих руках.

Незаметно для Бернара, Анна протягивает руку и достает из ящика стола пистолет. Она подносит его к виску, и в этот момент Бернар замечает пистолет.

Б е р н а р (*пытаясь вырвать пистолет*). Анна!

Анна сопротивляется, вырывается, пытается встать с кровати и падает. Бернар бросается к ней, они борются на полу. Анне удается освободить руку с пистолетом, и в тот момент, когда она уже нажимает на курок, Бернар, вырывая пистолет, поворачивает его в свою сторону. Раздается выстрел. Бернар смотрит на Анну и медленно падает к ней на руки.

А н н а. Бернар!

Анна подхватывает его, и по ее рукам течет кровь.

Улица возле дома Анны

Сирены полицейских машин, журналисты, телекамеры.

Т е л е ж у р н а л и с т (*в микрофон*). Сегодня в девятом районе Парижа при загадочных обстоятельствах был убит известный журналист Бернар Лябеск. Мы все хорошо помним его последнюю картину «Открытая книга» о жизни провинциального города, увиденной через судьбу обычной библиотекарши. По нашим сведениям здесь он снимал новый фильм «Машинистка» — о людях исчезающих профессий. Предполагаемый убийца задержан. Мотивы преступления неясны.

Полицейские сажают в машину женщину, с головой накрытую курткой. В тот момент, как она садится в машину, куртка сползает, и мы видим Анну, которая смотрит в никуда прозрачными серыми глазами...

ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Золото

Хрустальная коллекция

Иосиф Бойм собрал коллекцию золотых и хрустальных орнаментов, выполненных на заводе его деда на острове Мурано, что в венецианской лагуне, еще в 90-х годах XIX века. В 1936 году эти орнаменты, не предназначенные для продажи, лежали под стеклом в трех витринах мебельного магазина города Лейпцига, а хозяином магазина был тот же Иосиф. Он торговал офисной мебелью. Его итальянские корни вросли в немецкую культурную почву. Итальянский завод по производству хрусталя перешел в другие руки. Дед Иосифа умер и был похоронен на еврейском кладбище на окраине Лейпцига.

Золотые и хрустальные орнаменты остались как память. А еще как великолепные образцы искусства с большим коммерческим потенциалом. В 1921 году во время Всемирной торговой ярмарки в Барселоне они были выставлены в итальянском павильоне. Коллекция состояла из сорока шести предметов, в основном зверей, собранных в Ноевом ковчеге. Были там еще изображения — две пальмы, и жена Ноя, и ангел, которого в семье Иосифа любовно называли Ангелом Дождя. Отсутствовали в этой тематической коллекции слон-самец, самка бабуина и сам Ной.

Амос, дед Иосифа, настаивал на иконографической точности картины. То, что животные шли парами, не говоря уже об анатомических подробностях, служило яркой иллюстрацией верности библейскому литературному источнику. Любопытно, что эту точку зрения излагал человек, восхищавшийся Чарльзом Дарвином и уважавший теорию естественного отбора. Отсутствие в коллекции трех фигурок объяснялось следующим образом. Целомудренные организаторы Всемирной торговой ярмарки в Барселоне просто-напросто отбили у слона-самца половой член, а у самки бабуина — груди, и Амосу пришлось выбросить эти фигурки. Что касается Ноя, то его, скорее всего, украл посетитель, пришедший в восторг от выдающихся половых признаков. Амос всегда ассоциировал Ноя и его жену, соответственно, с Адамом и Евой, что исторически не лишено оснований: ведь они были потомками первых людей на земле.

Хотя главной целью при создании этой коллекции было продемонстрировать высокое искусство мастеров обработки хрусталя, каждую фигурку не забыли позолотить, с легкой руки Амоса. Похоже, он хотел таким образом поднять рыночную стоимость своей коллекции. Известно же, что продукция ювелиров ценится выше, чем продукция мастеров обработки хрусталя. Поэтому у жены Ноя были золотые волосы, золотая скалка в руках и золотые сандалии, у всех животных — золотые глаза, у пальм — золотые листья, у ангела — золотые кудри, крылья и нимб, у обезьян — золотые хвосты, у львов — золотые зубы, а у тигров — золотые когти.

В каталоге выставки было сказано, что сам ковчег, бесследно исчезнувший, был из чистого золота.

В один прекрасный день в мебельный магазин ворвались энтузиасты-нацисты, пырнули Иосифа в живот чем-то острым и ружейными прикладами разбили витрины с хрустальной коллекцией, изготовленной на острове Му-

---

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 2005, № 9, 12; 2006, № 2, 4, 5.
Публикуется по: G r e e n a w a y Peter. Gold. Edition Dis Voir, Paris.

Выражаем благодарность Питеру Гринуэю, а также студии «12А» и Александру Михайлову за безвозмездное предоставление права на публикацию этой книги.

рано. Отморозки побросали свою добычу в старую шляпу, найденную в чулане, и двинули в соседний магазин за колбасой. Сосед Иосифа, тоже с итальянскими корнями, был родом из Пармы, западнее Мурано. Иосиф несколько часов истекал кровью, пока жена его пармского соседа не оттащила его за брючный ремень в дом другого соседа итальянско-еврейских кровей, из Болоньи, до которой из Пармы на запад столько же, сколько из Мурано до Пармы. Оставленная на мостовой дорожка крови вызвала живой интерес у окрестной ребятни. Кое-кто на спор предлагал эту кровь потрогать и даже полизать.

Изящные золотые детали, имевшие отношение к мифу о всемирном потопе, еще долго будоражили умы. Лишенные хрустального контекста, они оставались форменной загадкой. Каждый, в чьи руки они попадали, пожимал плечами и откладывал их в сторону в расчете, что кто-то все-таки сумеет найти им разумное объяснение. В какой-то момент они попали в отделение гестапо, к бухгалтеру, который коллекционировал золотые пресс-папье. Но в данном случае он продемонстрировал свое полное невежество. В конце концов их просто посчитали военными трофеями и в этом качестве доставили в баден-баденский Дойчебанк.

Золотых и хрустальных дел мастер Амос Бойм с острова Мурано, что в венецианской лагуне, в буквальном смысле перевернулся в гробу, когда еврейское кладбище под Лейпцигом распахали бульдозерами. Его внук Иосиф Бойм, владелец мебельного магазина, был еще в сознании, когда его бросили в печь крематория.

Голубая комната

Во время допроса в голубой комнате Михаэль Фростманн сумел проделать невероятную штуку. Стоило офицеру гестапо по фамилии Голарх выглянуть в окно на женский крик, как Михаэль быстро вынул изо рта американскую жвачку и сорвал с пальца золотое кольцо. А в следующий раз, когда Голарх, опустив глаза долу и расставив ноги, на секунду погрузился в процесс испускания ветра, Михаэль незаметным движением приклеил жвачку с кольцом под столешницей. Голарх отхлебнул из стакана горячий кофе и с отвращением выплюнул эту горькую бурду в мусорную корзинку.

Американская жевательная резинка была отличного качества. Не отлепить.

Офицер гестапо Голарх проявлял особый интерес к женатым мужчинам. Он возбуждался при мысли, что мужской сексуальный аппарат используется с целью воспроизведения потомства. У него были свои соображения по поводу этого аппарата, и они шли вразрез с планами жен. Многие женатые мужчины покидали Голарха с мошонками, разодранными металлическим гребнем, изрезанными бритвой, расплющенными деревянным молоточком. Молоточек этот, сохранившийся с довоенного времени, когда Голарх был аукционистом, лежал у офицера на столе. Излишне говорить, что после свидания с Голархом женатые мужчины были уже не способны к воспроизведению потомства. Итак, в голубой комнате стоял огромный стол, снизу к нему была прилеплена американской жвачкой целая россыпь золотых колец. Многие висели гроздьями, как вызов земному тяготению.

В ноябре повалил снег. В голубой комнате резко похолодало. Жвачка утратила свою липкость, и последнее обручальное кольцо упало на пол. В эту минуту Голарх с любопытством разглядывал свою очередную жертву — сидевшего напротив него голого тощего девятнадцатилетнего парня, фермерского сына по имени Муса Леопольд, недавно сыгравшего свадьбу. Парень весь дрожал — не то от холода, не то в ожидании жестокой расправы. Упавшее со звоном колечко описало большой круг и подкатилось к окну. Хозяин и его жертва проводили кольцо глазами. Тайник был обнаружен.

Голарх понял, что его обманывали бессчетное число раз. Точнее, столько раз, сколько колец было прилеплено к подбрюшью огромного стола. Его душа жаждала мести. Он начал в ярости выкрикивать имена всех тех, кто об-

вел его вокруг пальца. Тощий парень, недолго думая, схватил деревянный молоток и ударил им офицера по голове. Жажда мести осталась неудовлетворенной. Мусу приговорили к смерти через повешение. Пять дней он провел в камере голый. За это время он прошел через все возможные унижения, включая сексуальные. Пять тысяч местных жителей, бросив вызов власти, похоронили Мусу Леопольда как героя. На его могилу близ шоссе по сей день приходят с цветами бесплодные женщины в надежде забеременеть.

Прилепленные к столу кольца отскоблили и бросили в бойлерный котел, чтобы очистить от американской липкой дряни. Потом эти кольца свалили в мешок и отправили в Баден-Баден в качестве своего рода вклада в фантастический проект лейтенанта Харпша по спасению его малолетней дочери в горах Швейцарии.

Груды и кучки

«Я люблю сортировать вещи. Грудами и кучками. Кучками и грудами. Первая кучка: пальто, шляпы, перчатки. Вторая: костюмы и платья. Третья: брючки и юбки. Четвертая: нижнее белье, аккуратно сложенное. Пятая: туфли и ботинки, большие и маленькие. Шестая: деньги во всех видах. Седьмая: золотые кольца. Восьмая: прочие ценности. Девятая: страхи и рвота. Десятая: сперма. Грязные свиньи, пролейте свое семя на землю, и я втопчу в нее ваше несостоявшееся потомство на веки вечные!»

Странный человек. В нем были намешаны пугающие видения Апокалипсиса и сексуальные перверсии, любовь к астрономии и вполне прогнозируемая ненависть к евреям, и все это — помноженное на страсть к порядку.

Запуганные узники послушно выполняли его приказы, теряли одежду и остатки человеческого достоинства. Он рылся в их тряпье в поисках золота, а после обливал бензином и поджигал. Он измывался над женщинами, расстреливал мужчин, сбрасывал кричащих детей в выгребную яму с дымящейся гашеной известью. Он ел на фарфоре. Он выкуривал после завтрака сигару. И умер он в 1963-м, в возрасте семидесяти одного года, в Сантьяго, в собственной постели.

Собранные им золотые изделия были переплавлены в слиток и из Баден-Бадена попали в Больцано. Там готовят такие спагетти, что их остается только выбрасывать на улицу, где, видимо, и лежат эти макаронные изделия. Грудами и кучками. Говорят, их сортируют в зависимости от назначения. Одна для бомжей, вторая для бездомных собак, третья для уличных котов, четвертая для удобрений... Этот список вы можете продолжить. Но как быть с несъедобными спагетти?

Пугало

Франциск-Пьер Пилатер изготовлял пугала. Он наряжал их королями и королевами Франции и ставил в поле, где они часами вели беседы, а заодно отпугивали грачей и ворон.

Четыре семечка бросили.
Одно — грачу, второе — мне,
Третье сгниет к осени,
Четвертое взойдет по весне.

Его дед пел эту печальную песенку своим низким надтреснутым голосом, стоя перед кухонным зеркалом и нафабривая торчащие вверх кончики бравых армейских усов сладко пахнущей австрийской желтой помадкой, которую он выдавливал из жестяного тюбика.

Франциск-Пьер безукоризненно одел Людовика XIV и подарил ему усы. Марию-Антуанетту он одел кое-как и тоже наградил усами. Людовику XVI он подарил часы на цепочке. Ну а лучшим его созданием стал Луи-Филипп. Он идеально воссоздал грушевидное тело этого псевдокороля, а голову сделал из репы. Всем королям на причинном месте он приделал морковку, а королевам — брюкву на месте груди. Исключение он сделал для безгрудой Ма-

рии-Антуанетты. А поскольку он ненавидел монархию и монархов вместе с кронпринцами и принцессами, то открыл по ним огонь из своей винтовки образца 1914 года, от которой было много шума.

Глупый старик.

Не такой уж и глупый. Эти пугала были его главным достоянием. Их карманы он набивал ценными предметами, украденными у евреев из богатых пригородов Кольмара. Так что вполне возможно, что вся эта громкая пальба по пугалам должна была отпугнуть не столько птиц, сколько потенциальных воров.

Франциск-Пьер не был фермером, и поле, на котором он ставил свои пугала, не было его полем. Они с женой зарабатывали на жизнь тем, что продавали дрова и лестницы, швабры и ведра для угля. В детстве Франциск-Пьер получал от местных фермеров по нескольку сантимов за каждую сбитую из рогатки ворону или грача, которых он вешал на веревочке на воротах заказчика. С тех пор его нелюбовь к этим птицам претерпела интересные изменения. Однажды он сломал правую руку, упав с лестницы собственного изготовления, приставленной к яблоне. Кость после перелома срослась неправильно, и прицел сбился. Тогда он начал подкармливать грачей и ворон, вместо того чтобы уничтожать их. Потом он вступил в брак. Жена его выращивала спаржу, а он снова взялся за птиц, но теперь старался не убить, а просто припугнуть их по-дружески оглушительным ружейным залпом.

А затем нацисты убили его жену, за то что она не желала закрывать глаза на их выверты.

Франциск-Пьер съехал с катушек. Он переодел свои пугала в немецкую солдатскую форму и открыл по ним шквальный огонь. Но эти муляжи из соломы, веток и всякого сельскохозяйственного мусора его не устроили, и ночью он отправился на настоящую охоту. Своих жертв он застигал врасплох, в моменты страдания или, наоборот, радостного возбуждения, в минуты рассеянности или философского погружения в тайны мироздания. Одного солдата он задушил жгутом, когда тот занимался рукоблудием в темной аллее. Капрала зарубил топором, когда тот рыдал в ночи, вспоминая, как занимался любовью с невестой прямо на полу в кухне. Часовой, сидевший на толчке со спущенными брюками, получил смертельный удар ножом. Офицер писал стихи своей умирающей жене при свече, поставленной на перевернутое ведро, и был застрелен. А сержанта он забил до смерти в тот момент, когда тот, стоя с деревом в обнимку, выкрикивал проклятия в адрес луны. Все жертвы укладывались в его представление о неизбывной меланхолии.

Он создал целую галерею — тридцать один воин — неприкаянных при жизни и счастливых после смерти немцев, посаженных на кол и расставленных в промерзшем зимнем поле. В память о своем печальном деде он сделал им торчащие кверху усы из пакли и спел над каждым дедушкину песенку.

Его так и не поймали. Когда немцы обшаривали местность, он залег в борозду в своем грязном тряпье, неотличимый от местности, так что через него могли перешагнуть и даже не заметить. А вот изрешеченные пулями пугала военная полиция обшарила и украшения, спрятанные в их карманах, рукавах и касках с отметинами, с собой прихватила. Все золото было отослано в Баден-Баден и там переплавлено, к вящей радости лейтенанта Харпша.

Напоследок Франциск-Пьер сделал еще один драматический жест: оделся, как кайзер Вильгельм II, который среди всех императорских особ выделялся самыми большими нафабренными усами. Он набил карманы порохом из патронов от своей винтовки образца 1914 года, пришел в собор Кольмара и остановился перед «грюнвальдским распятием», представляющим собой триптих. Распятие на время пасхальной недели вытащили из запасников, дабы продемонстрировать верующим его прекрасную сохранность. Глядя на мученическое лицо Спасителя, Франциск-Пьер закурил сигару, после чего должны были загореться его вощеные усы, служившие своего рода бикфордовым шнуром. Его спешно вывели из церкви под руки два здоровенных сержанта

и швырнули в канаву, и там он взорвался, так что искры полетели во все стороны.

Золото в пупке

В Болонье делают блюдо под названием «тортеллини». Женщины проворными пальцами заворачивают в тесто кусочки жареной свинины, сдобренной сыром, чесноком и розмарином. Если у владельца ресторана есть дочери, будьте уверены, все вечера они будут лепить на кухне тортеллини. Собственно, они так рано выходят замуж, чтобы освободиться от этого мучного рабства.

Шестнадцатилетняя Патриция была дочерью Марии и Федерико Олми, владельцев ресторана возле площади Маджоре. Патриция была влюблена в Доменико Зено, который по вечерам, прислонив велосипед к стене дома, становился на седло и заглядывал в кухню, чтобы составить компанию молоденькой девушке. Можно сказать, они полюбили друг друга через открытое окно. И точно могли назвать время, когда это случилось: 1.03 7 мая 1940 года. Именно тогда Доменико в первый раз загремел со своего велосипеда.

Все началось как бы в шутку, от нечего делать. Доменико забыл ключи от дома, а будить родителей не захотел. Его интереса к тортеллини хватило ровно на пять минут. Только интуристы, умело маскирующие высокомерие показной заинтересованностью, всем своим видом дают понять, что их вдохновляет этот процесс. На самом деле тупое изготовление тортеллини является абсолютно пустым времяпрепровождением.

— Как могут люди тратить свое время на столь бессмысленное занятие?

— Чисто механическое повторение. Ни капли фантазии.

— И все заканчивается унитазом.

С семи месяцев, когда он научился сидеть в кроватке, Доменико наблюдал за тем, как делаются тортеллини. Так что ни о какой магии здесь речь идти не могла. Но вот сама Патриция обладала для него магическим обаянием, и потому он готов был простить ей это занудство. Они ходили в одну школу, хотя и в разные классы. Он был на те самые семь месяцев старше ее. Они регулярно виделись в бассейне. Мария, мать Патриции, видела однажды, как он, совершенно голый, писает в шляпу священника. Эта публичная антиклерикальная акция должна была принести ему трех белых мышей, на которые он поспорил с одним атеистом.

Поначалу Доменико раздражал Патрицию. Ее работа требовала сосредоточенности. Ни на что не отвлекаясь, она могла все закончить до двух часов и лечь спать. Но со временем его визиты стали доставлять ей удовольствие. Теперь она начинала раздражаться, если его кудрявая голова до полуночи не появлялась в окне.

Их общение проходило в довольно бессмысленных перепалках, в словесной эквилибристике, где каждый стремился произвести впечатление на другого. Они спорили, не сходя со своих мест: он — положив подбородок на подоконник, она — склонившись над доской с тестом. После того как затрагивалась какая-то тема, стороны прощупывали исходные точки зрения, выясняли сильные и слабые стороны той или иной позиции, после чего начинали атаку на соперника, и эта атака с каждой минутой становилась все яростнее, все горячее, пока они не заходили в тупик, и тогда кто-то от бешенства заикался, а собеседник от обиды слова не мог вымолвить. Будучи истовыми католиками, они, разумеется, обсуждали самые животрепещущие мифы, правда, из тех, которые не найдешь ни в Библии, ни в катехизисе и не услышишь ни на церковной службе, ни в Ватикане. Моются ли святые отцы под душем? Есть ли у папы римского пенис? О чем следует думать, когда у тебя во рту облатка? Бреют ли монашки ноги и все остальное? Можно ли добраться до Рима на коленях? Если человек сотворен Богом по его образу и подобию, то, выходит, у Бога есть пупок? Раз Бог — еврей, значит, он обрезанный? А коли так, то почему младенцы мужского пола не рождаются обрезанными?

Иногда им приходилось защищать точку зрения, которую сами они не разделяли. Например, Патриция свято верила в непорочное зачатие, но была вынуждена его отрицать, чтобы опровергнуть утверждения Доменико. Когда она с удивлением узнала, что, по его мнению, роды осуществляются через задний проход, тон ее высказываний сделался особенно высокомерным. Кто-то ему сказал (возможно, его старший брат), что объяснить девственность Богоматери можно, лишь признав, что Сын Божий вышел на свет из упомянутого места. Патриция удивилась бы еще больше, если бы узнала следующее: еще совсем недавно Доменико верил в то, что дети появляются из середины материнского живота, а потом на этом месте завязывают пупок. А как же тогда быть с мужским пупком? На данный вопрос у него не было ответа. Разве что он мог сослаться на мужскую грудь: соски есть, а молока нет. Впрочем, было у него тайное подозрение, что в исключительных случаях мужчины тоже кормят грудью.

Однажды они обсуждали таинство брака. Поскольку Доменико заявил, что брачные узы ничего не стоят и теперь можно получить развод, как это сделала его тетя в Милане, Патриция тотчас возразила ему, что брачные узы нерасторжимы. Развивая свою мысль, она с ужасом услышала такой пассаж из собственных уст: поскольку брак связывает людей навеки, делая отношения безвыходными, его следует отменить. Довольно скоро Доменико потерял интерес к этой дискуссии, поэтому его несказанно удивило, что Патриция вошла в такой раж и даже в какой-то момент выбежала из кухни, а через пять минут вернулась с опухшими глазами. Отрицание священных уз брака повергло ее саму в ужас. Ей показалось, что она потеряла веру и что сейчас Господь поразит ее молнией. Пусть уж лучше это случится в темном погребе, решила она, чем в кухне при свете да еще при свидетелях.

Они спорили о войне. Патриция не любила американцев, Доменико их боготворил. Но их линии защиты опять-таки определялись не столько убеждениями, сколько амбициями. Патриции, кстати, нравились американские фильмы и изюм, а также вид зеленого доллара, тогда как Доменико несколько смущал портрет стопроцентного американца: улыбка в тридцать два белоснежных зуба и стакан апельсинового сока в руке. Когда они, как и следовало ожидать, постепенно сблизились, ему пришлось отказаться от многих вредных привычек — например, полуночных дискуссий. Те же американцы в одиннадцать часов уже в постели. У них есть поговорка: «Лучше поспать один час до полуночи, чем два после». Патриция спросила Доменико, как пишутся штаты Массачусетс, Миссисипи и Арканзас. Он написал все три слова с орфографическими ошибками. Он даже «Калифорния» умудрился написать с двумя «ф». Он понятия не имел, откуда пошло название Америка, и очень удивился, узнав, что ее открыл итальянец. Он отказывался принимать эту версию и даже бросал Патриции оскорбительные слова, которым недавно научился у брата. Хотя она их не знала, грубый смысл до нее вполне дошел.

Они обсуждали Муссолини. Патриция договорилась до того, что он хороший человек, потому что всегда целует детей, моется три раза в день, носит шелковое белье и пользуется духами. В ответ Доменико заорал в голос, и она бросилась его утихомиривать, пока он не разбудил ее родителей. Но он уже грохнулся со своего велосипеда, причем пострадал даже не за собственные убеждения, а повторяя слова старшего брата. Он сидел на мостовой под кухонным окном и потирал лодыжку. Не веря в то, что говорит, скорее от боли и стыда, он тихо выкрикивал обвинения: дескать, твой Муссолини — вовсе и не итальянец, а албанец, и живет он с двумя любовницами, и голову бреет, чтобы скрыть отсутствие растительности, и после поражения в войне он рассчитывает перебраться в Букингемский дворец и жить вместе с английской королевой.

В этот момент Патриция полюбила Доменико. До нее дошло, что, во-первых, он сам не понимает, о чем говорит, а во-вторых, в нем есть сила, заставляющая ее спорить против очевидного, а это, если посмотреть на ее родителей, можно считать рецептом долгих, прочных и счастливых отношений.

Доменико, падая, сильно стукнулся лодыжкой о педаль. Еще раз поясним: подоконник находился на высоте двух с половиной метров, а Доменико поднимал седло вверх до упора, затем приставлял велосипед к стене и забирался на седло, чтобы положить руки и подбородок на подоконник.

Подойдя к окну, Патриция увидела, как он не без труда поднялся и двинулся с велосипедом по брусчатке. Ей он сказал, что ему пора домой, но это был только предлог. На самом деле Доминико хотел поскорей свернуть за угол, чтобы там тихо зализывать раны. Патриция, задохнувшись от прилива нежности, провожала его глазами. Он старался не хромать и отворачивал лицо, чтобы она не заметила его слез.

После этого случая Доменико еще не раз падал со своего велосипеда, после того как его ступни от напряжения начинала сводить судорога. Иногда мама интересовалась у Патриции происхождением странных пятен на оштукатуренной стене под их кухонным окном и серебристых осколков от разбитого велосипедного фонарика на мостовой. А между тем лед в отношениях между молодыми дал трещину, и вскоре Доменико уже сжимал пальцы Патриции, белые от муки. В туристическом путеводителе он прочитал, что тортеллини иногда называют «пупком Венеры». Он попросил Патрицию показать ему свой пупок. После трех недель уговоров она подошла к окну и подняла блузку. Путеводитель не соврал — ее пупок напоминал аккуратно сложенные болонские тортеллини. А еще через три недели он уже целовал этот пупок, перегнувшись через подоконник, так что его ноги болтались в воздухе. При этом велосипед грохнулся на мостовую и очередной серебристый фонарик разбился вдребезги.

Потом старшего брата Доменико арестовали за антифашистскую деятельность, хотя, скорее, это было просто антиобщественное поведение. В тюрьме он дерзил начальству, так что с ним плохо обращались, но вскоре ему удалось бежать и скрыться в горах. Доменико сделался связным между обеспокоенными родителями и старшим братом. Он носил в горы еду, свежее белье и газеты с письмами — не только брату, но и другим партизанам. Когда недовольство брата политикой Муссолини переросло в настоящую ненависть, Доменико стал носить в горы деньги и оружие.

В Болонье даже в разгар войны никто не останавливал на улице человека с провизией, и вскоре Патриция заворачивала в тесто не жареные кусочки свинины с чесноком, сыром и розмарином, а золотые монеты и сережки. Понятно, что ее тортеллини делались все больше и ловкость ее проворных пальцев не всегда бывала безупречной. Но ради своего молодого любовника она охотно помогала партизанам.

Рано утром во вторник или, правильнее сказать, поздно ночью в понедельник Доменико велел Патриции завернуть в тесто золотые сережки своей матери, обручальное кольцо своей миланской тетки и крестильные цепочки трех своих племянниц. Изготовленные тортеллини он бросил во фляжку с горячим бульоном, фляжку завернул в фольгу от шоколада и отправился поездом к своей бабке, жившей в горах. Поезд попал в засаду. Пассажиров, заподозренных в подготовке акций саботажа, тщательно обыскивали. Не дожидаясь провала, Доменико быстро глотал тортеллини, обжигая рот горячим бульоном. В суматохе ему удалось бежать в соседний лес, где у него начались сильнейшие желудочные спазмы. Он присел возле ручья и опорожнился в рубаху, которую потом использовал в качестве сита для спасения ценностей. Его кровь была похожа на болонский соус. Он умер в мучениях. Его тело нашли две проститутки, которых трудно было в этой жизни чем-то удивить. Зрелище было непотребное, и они из жалости забросали тело сосновыми иглами. Ценности они, разумеется, прихватили. Позже какой-то бродяга, наткнувшись на мертвое тело, разбросал иглы и в поисках сокровищ вспорол покойнику живот. Будучи внуком ювелира, он сразу оценил стоимость золотых украшений, загнал их в Модене, купил себе машину и первым делом отправился в Больцано, в свой любимый бар, ну и заодно навестить могилу матери. Жители Больцано, конечно, знают разницу между тортеллини и спагетти.

В жизни Патриции, если учесть ее молодость и упрямый характер, произошел невероятный поворот: она ушла в монастырь. Выйти замуж за Доменико у нее не получилось, но и месить тесто до конца своих дней она тоже не собиралась.

Золотое дерево

Спустившись вниз в ночной рубашке, чтобы приготовить кофе, Элисон Ханнекер поворошила кочергой в камине, проверяя, горит ли еще огонь, и неожиданно обнаружила в золе золотое колечко. Познакомившись с ним поближе, она прочла слова: «Этим кольцом я обручаюсь с тобой навсегда». Интересно, что «обручаюсь с тобой» было выгравировано снаружи, а все остальное — внутри. Кольцо было еще теплое. Элисон надела его на палец. Как влитое. Она улыбнулась. Снять его оказалось делом непростым. Откуда, спрашивается, оно здесь взялось?

Она стала носить его в доме. Перед выходом на улицу она клала его в ящичек с ключами в прихожей. Однажды она забыла снять кольцо и пошла в нем на работу. А может, не забыла? Может, ей захотелось продемонстрировать статус замужней женщины, пускай даже воображаемый? Наверное, ей было приятно, что сослуживцы обращают внимание на эту деталь. В свои двадцать семь Элисон была девственницей. Недавно она поступила секретаршей в адвокатскую контору, специализирующуюся на бракоразводных процессах. Надо сказать, в 43-м году Гитлер относился с неодобрением к таким вещам, как разводы, прелюбодеяние и работа женщины в деловой сфере, вдали от дома. Мы можем предположить, что воображаемое замужество он бы тоже не одобрил. Сослуживцы Элисон не были до конца уверены в ее истинном семейном статусе, но так как она никого не интересовала, то и вопросов ей на эту тему не задавали. Элисон сидела в офисе вместе с шестидесятитрехлетней старой девой по имени Хильда Гешталь, в молодости красавицей. Хильда тридцать лет проработала в фирме секретаршей босса и пользовалась большим уважением. В бракоразводном законе она ориентировалась лучше, чем ее непосредственный начальник. Увидев обручальное кольцо на пальце у коллеги, она прочла надпись и предположила, что начало и конец фразы выгравированы на внутренней стороне. Элисон удивилась, хотя удивляться, в сущности, не стоило. Ни эта надпись, ни само кольцо уникальными не были.

На следующий день Хильда Гешталь, старая-престарая дева, спросила у Элисон Ханнекер, просто старой девы, где ее муж купил это кольцо. Поколебавшись, Элисон как будто даже с облегчением, что можно выложить всю правду, призналась, что у нее нет мужа, а кольцо таинственным образом обнаружилось в камине среди золы. На первое признание Хильда никак не отреагировала — то ли именно такого ответа она и ожидала, то ли сей факт ее просто не интересовал. А вот второе признание заставило ее призадуматься.

— Где ты живешь?

— В Брокхагене.

— Ты топишь дровами?

— Да.

Последовала долгая пауза, а за ней уверенное заявление:

— Ты уж не обижайся, но в таком случае это кольцо — мое.

— Ваше? Не может быть!

Это была естественная реакция, но, как ни странно, в глубине души Элисон не удивилась.

— Откуда тебе привозят дрова, ты знаешь?

— Понятия не имею.

— Думаю, это компания «Штрон», а дрова они заготовляют в Патхорстском лесу.

История начинала обрастать все более невероятными подробностями.

— Один голландец, Гораций Йоханнес ван Верде, подарил мне такое же

в точности кольцо. Мы собирались пожениться. Мне было шестнадцать... столько же, сколько деве Марии, когда она родила Христа. Иосиф был намного старше ее — считают, на тридцать три года. Столько же было Христу, когда его распяли. Меня поразило, что мой голландец старше меня на те же тридцать три года. Гораций был человек религиозный. Мы с ним целовались и лежали нагишом на белых простынях, которые однажды окрасились моей менструальной кровью, что его напугало. Любовью мы ни разу не занимались, хотя он трогал меня между ног, а я видела, как его член поднимается наподобие разводного моста Феррет[1]. После этого случая иначе как «хорьком» он свое мужское достоинство не называл. Этого злобного острозубого зверька нарочно запускают в кроличью нору, чтобы он загрыз ушастого обитателя и принес хозяину. Его призвали раньше, чем он успел уехать. Он сказал, что мы обвенчаемся тайно. На публичную церемонию времени не оставалось. Он купил обручальное кольцо и велел выгравировать на нем надпись. Весенним днем мы пришли в лес, к своему любимому дереву. Поскольку он не мог прилюдно надеть кольцо мне на палец, мы решили: пусть принадлежит ему, нашему дереву. Он положил его в глубокое дупло — на уровне своего плеча, моих глаз. После войны мы должны были вернуться, и тогда бы он при всех надел кольцо на мой палец, как полагается. А до тех пор пусть полежит в дупле, в целости и сохранности.

Хильда вышла из офиса и вскоре вернулась. Она умыла лицо, все в слезах, и принесла какой-то сверток.

— Я тогда жила с родителями, больным дедушкой и семью братьями у самого леса. Спрятать кольцо в доме так, чтобы его не нашли, я не могла. Мне шестнадцать, сплошные эмоции. Ему сорок девять, к тому же священнослужитель. Какой брак! Колечко не наденешь — ни дома, ни на улице. Но я знала, после войны он за мной приедет. Только вот его убили. Три ночи подряд я спала под нашим деревом. Мои родители решили, что я свихнулась. Братья издевались надо мной. Дедушка глядел на меня печальными глазами. Мысленно я видела кольцо в дупле. Наверное, я сумела бы его оттуда достать, но я этого не сделала. Там, в нашем дереве, оно было в безопасности. О том, чтобы его забрать и носить или перепрятать, нечего было и думать. Я туда часто приходила. Дерево росло. Кольцо оказывалось все глубже. Как-то раз я заглянула в дупло и не увидела его. Наверное, я могла взять долото и с его помощью добраться до кольца, но я этого опять-таки не сделала. А жизнь продолжалась. Любовь понемногу угасала. Появились другие интересы, другие мужчины. Но я продолжала верить: однажды Гораций вернется, срубит дерево и наденет кольцо мне на палец. Такая вот сказка. На этот случай я купила острый топор. — Хильда развернула сверток, который она прятала в женском туалете. Заточенный топор. — У меня была дочь. Она слышала эту историю. В 1931 году она погибла при крушении поезда. Помнишь, эта страшная авария под Кёльном? Сто двадцать три погибших. Триста сорок раненых, в их числе центрфорвард футбольной команды из Мюнхен-Гладбаха. Тоже Гораций, тоже голландец. Любопытный знак. Я думаю, я уверена, я знаю: кольцо, которое ты нашла, — это мое кольцо. Как меч Эскалибур[2], извлеченный из камня. Как ключ, извлеченный из чрева кита. Ты можешь оставить кольцо у себя.

— Нет, оно принадлежит вам.

Через неделю после этого разговора Хильда погибла под трамваем. Возможно, это было подсознательное самоубийство. Своего рода отрешенность. Или беспечность. В самый неподходящий момент. Чаще всего отрешенность означает, что наша жизнь пуста. В данном случае это состояние совпало с неожиданно вылетевшим на Хильду трамваем. Перед смертью она успела переписать свое завещание. Это не должно нас удивлять, все-таки она много лет проработала в адвокатской конторе. Обручальное кольцо с гравировкой ото-

---

[1] Хорек (*англ.*).

[2] По легенде, юный Артур, будущий король Англии, был единственным, кто сумел вытащить этот сказочный меч из камня.

шло Элисон, которая к тому времени уже ушла с этой работы и переехала в Бад-Зальцфулен. Там она встретила молодого человека. Они полюбили друг друга. Ему досталась от отца большая квартира. Так как они были одногодки, никто не говорил о сильной разнице в возрасте. Это вам не старик Иосиф и дева Мария. Все сложилось как нельзя лучше. Они тут же переспали и остались довольны.

Элисон не захотела принять дар; кольцо напоминало ей о несчастной любви. Она даже не вынула его из конверта. И кольцо потерялось. Во всяком случае, она его больше не видела. За сорок пять лет счастливой супружеской жизни она вспомнила о нем от силы раз пять.

Кольцо, разумеется, не потерялось. В определенном смысле, ничто не теряется. Элисон засунула конверт в каталожный ящик. Там его нашла уборщица. Она завернула его в салфетку и положила в шкатулку, которую убрала в буфет, выкрашенный ярко-зеленым лаком. Когда в помещение пришли декораторы, они перенесли буфет в комнату, которой никто не пользовался. Была заказана новая мебель. Старую мебель отправили родственникам, выдвижные ящики опустошили и заполнили другими вещами. Золотое кольцо попало в антикварный магазин, где его за несколько марок купила дочь лавочника, чтобы через неделю благополучно потерять. Семнадцатилетняя растяпа, которой кольцо было великовато, оставила его в театре, на умывальнике в дамской комнате. Там его нашла уборщица и положила на стол кассирше — на тот случай, если к ней обратится владелец пропажи. А в результате муж кассирши подарил это кольцо девице из кордебалета, которая за это позволила поцеловать себя в губы и даже слегка потискать. Позже балерина продала кольцо, чтобы купить хлеба, чаю и кружев. Далее оно попало к ювелиру. Тот удалил гравировку и добавил камушек по заказу некоего инвалида, но тот его так и не забрал. В апреле 1944 года после годовой налоговой проверки кольцо и другие драгоценности были реквизированы и положены в банковскую ячейку. На этом запутанная биография нашего кольца закончилась. После переплавки оно стало частью золотого слитка и совершило путешествие сначала в Баден-Баден, а затем в Больцано, в черном «Мерседесе» лейтенанта Густава Харпша, которому, кстати, тоже было не суждено сочетаться браком по большой любви.

Золотое перо

Рихард Самуэль Хартманн написал золотым пером роман под названием «Стыд», по-немецки «Scham». На первый взгляд это была история христианина, арестованного за любовь к евреям и, в частности, к сорокалетней вдове Марте. Но правильнее, хотя не столь сочувственно по отношению к автору, этот роман стоило бы назвать смесью порнографии и политической провокации. Читателю он подавался как бестселлер для любителей политики и «клубнички». После публичного сожжения книги в Нюрнберге, прямо перед издательством на Максфельдштрассе, 27, Рихард Хартманн, словно в насмешку над законом единоверцев, взял себе в любовницы христианку. Еврейская община сурово осудила его поступок. Рихард, в свою очередь, обвинил общину в трусости, сеющей семена раздора между людьми одной веры. Местное гестапо забавлялось, наблюдая за тем, как евреи ссорятся друг с другом. Они могли схватить писателя в любой момент, но, не желая делать из него ни мученика, ни героя, предпочитали арестовать его по какому-нибудь пустяку, связанному с технической неисправностью машины. Задержать его за превышение скорости значило привлечь ненужное внимание к его привилегированному образу жизни. Было созвано совещание, чтобы придумать совсем уж малозначительную придирку. Один в качестве таковой назвал отклонения в работе «дворников», другой — слишком удобную кожаную обивку сиденья, что может усыплять водителя, третий — потерю управления вследствие прикладывания к фляжке с питьевой водой во время ожидания на светофоре.

В конце концов писателя арестовали за непристойное поведение на дороге. Он съехал на обочину шоссе, чтобы любовница сделала ему минет.

У писателя забрали золотое перо, а его самого бросили в тюрьму. Ему отрезали пальцы на правой руке, а заодно уж и на левой, чтобы он не вздумал вернуться к писанине. Ему отрезали член, чтобы он не вздумал вернуться к любовнице-христианке и вообще к какой-либо любовнице. Он умер от заражения крови.

Золотое перо несколько недель пролежало на столе начальника дорожной полиции. У него была мысль поместить его в рамку вместе с фотографией и автографом писателя. Нечто подобное он видел перед войной в витрине магазина мужской одежды в Амстердаме — это была мемориальная композиция, связанная с именем голландского писателя Мультатули. А может, сделать посмертную маску знаменитого еврейского автора и поместить в рамку вместе с золотым пером? Позвонили гробовых дел мастеру, но пока он приехал со своими восковыми формами, золотое перо успели украсть — то ли ценитель прекрасного, то ли обыкновенный вор, которому неожиданно подфартило.

Куда исчезло тело писателя, неизвестно, так что поставить памятник на его могиле не представляется возможным. После войны его племянник, единственный прямой родственник, попытался предъявить свои права на авторские гонорары. В некоторых букинистических лавках иногда можно найти этот роман на немецком или английском. Встречается и русская версия, правда, под другим названием; если перевести его обратно на английский, то получится «Трудная добродетель».

Золотое перо с темно-синими чернилами небрежно бросили в плавильную печь. Так оно стало частью золотого слитка INGOL 789, который побывал в Саарбрюкене и Баден-Бадене, откуда Густав Харпш увез его в Больцано.

Любовница-христианка Рихарда Самуэля Хартманна стала домохозяйкой и поселилась в Инсбруке. Там она умерла от рака матки в 1953 году.

Санта-Клаус

Мартин Эрих Николаус на Рождество одевался Санта-Клаусом и сбрасывал евреев с крыши универсального магазина «Вассертауэр» в Дортмунде. По его собственному признанию, он делал это для того, чтобы вытряхнуть ценные вещи из их карманов. Результат бывал плачевным. Его жертвы пробивали стеклянный козырек, и брызги крови разлетались еще до того, как тело шмякалось на бетонку автостоянки. Новоявленный Клаус, как и его знаменитый тезка, отличался щедростью: конфискованные у своих жертв безделицы вроде золотых колечек и булавок он дарил молоденьким улыбчивым продавщицам. А богател за счет крупного улова, но в один прекрасный день его расплющенное тело нашли на той же бетонке. Возможно, его выкинули из окна двое подростков, Исаак и Иеремия, которые незадолго до инцидента пили из одной бутылки молоко через соломинки.

Обыск в квартире Николауса (речь прежде всего идет о набитых доверху рождественских мешках и многочисленных ящиках) явил взорам полицейских гору сокровищ. Все эти золотые вещицы отправились в Баден-Баден, и с помощью высоких температур им придали более компактную форму, приличествующую драгметаллу. Один из полученных слитков со штемпелем WD 67 1043 IJ (можно предположить, что WD обозначало Wassertower Dortmund, а IJ относилось к именам любителей молока — Isaac и Jeremiah) попал вместе с лейтенантом Харпшем в автомобильную аварию под Больцано, единственным городом в Италии, чьи спагетти неизменно получают плохую прессу.

Выброшенное золото

Самсон Кармович, вдовец и патриот России, из которой он вовремя бежал, благодаря женитьбе стал обладателем немалого состояния. После того как фашисты убили его жену, он поклялся всеми доступными способами бороться с национал-социализмом. В результате его арестовали по обвинению в пособ-

ничестве находящейся в подполье компартии, а точнее, партийной ячейке в городе Аугсбурге.

Когда машина, которая везла его в Иезуитенгасский полицейский участок, приближалась к мосту Антона Фюггера, Самсон выкинул в окно чемодан с драгоценностями. В момент своего ареста он собирался в Дуйсбург на деловую встречу, чтобы закупить оружие и затем устроить засаду (операция была, прямо скажем, непродуманная) на фон Риббентропа, министра иностранных дел гитлеровской Германии, человека импульсивного и высокомерного, в свое время проявившего, мягко говоря, вероломство во время переговоров с Россией.

Самсон рассчитывал употребить часть доставшегося ему от жены наследства на осуществление праведной мести. Содержимое чемодана разлетелось. Машина в конце концов остановилась, и Самсона заставили собирать ценные вещи. В какой-то момент, когда он, стоя на коленях на обочине, пытался достать из канавы золотое ожерелье своей тещи, водитель-полицейский переехал его колесами, так что позвоночник вошел в легкие. Затем водитель дал задний ход и впечатал голову в грудную клетку.

Золотые предметы — булавку для галстука, семнадцать колец, ожерелье, брошь в форме двух воркующих голубков, изготовленную в Санкт-Петербурге мастером Лапенже, двадцать цепочек, портсигар и шейкер для коктейлей — внесли в реестр конфискованных вещей и в сейфе отправили в Штутгарт, а оттуда в Баден-Баден, где они были переплавлены в пятисотграммовый золотой слиток (серийный номер FTYB41). Этот молчаливый свидетель золотых воспоминаний о шестнадцати годах счастливого брака позже попал в руки подчиненных лейтенанта Харпша, сержанта и капрала. Девяносто два слитка, включая названный, были упакованы в два черных кожаных чемодана, доставшихся лейтенанту во время оккупации немецкими войсками города Во, что находится к северу от Парижа. Два дня Харпш вез чемоданы на север через всю Италию и почти довез до Больцано, известного немцам и австрийцам как Бозен, недалеко от швейцарской границы. В темноте на дороге, идущей через лес, черный «Мерседес» лейтенанта врезался на скорости в белую лошадь кавалерийского офицера, которого мы назовем Джакомо Фаринти. Что касается Больцано, то он известен туристам как город, в ресторанах которого бесполезно заказывать спагетти. О них нет даже упоминания в меню.

Парикмахер

Парикмахер-еврей Симон Кессель-младший, чьи родители держали в Штутгарте парикмахерскую с начала 30-х годов, столкнулся с растущими проявлениями антисемитизма и эмигрировал в Хильвершум, недалеко от Амстердама, где голландская Национальная радиовещательная компания решила построить башню, поскольку земля здесь была относительно недорогая, а прилегающие равнины подходили для передачи звукового сигнала. Теперь Кессель-младший стриг дикторов и актеров. Молодая актриса Сильвия Хуст, неплохо зарабатывавшая исполнением ролей американских любовниц в эскапистских радиодрамах, которые регулярно выходили в эфир в четыре часа пополудни, стала его постоянной клиенткой. У микрофона, как известно, глаз нет, но Сильвия Хуст, чья уверенность в себе во многом зависела от того, как она выглядела, считала еврея-парикмахера своим спасителем. Некоему Герти, ее бойфренду и коллеге по радиовещанию, не скрывавшему своей симпатии к нацистам, не понравились ее частые визиты в парикмахерскую на Утрехтштраат. Вместе с двумя братьями он нанес визит Симону Кесселю. Эта троица немного покуролесила, все помочились в умывальник, а напоследок прозрачно намекнули, что хозяина ждет скорый крах, если он откажется ежедневно отстегивать по четыреста гульденов в пользу фиктивного фонда «Предскажи будущее», средства которого шли прямиком на личный банковский счет Герти. С точки зрения последнего, объект для шантажа был выбран

удачно: частный бизнес Симона процветал, и новая эмиграция в его планы явно не входила.

Герти и его фашиствующие дружки-приятели зачастили в парикмахерскую. Заперев входную дверь, они привязали Симона Кесселя к рабочему креслу и постригли «под ноль», они раздели его догола и скребли опасной бритвой, пока кожа его не сделалась гладкой, как у младенца, вся в порезах и кровоточащих ранах. Они мастурбировали, обливая его спермой со словами, что голландская сперма стимулирует рост волос. Они подрезали ему уши, расширили ноздри, переделали пупок и восстановили обрезанный член. Они обклеили снаружи окна его парикмахерской листовками, обвинявшими его в инцесте и педерастии.

После всех этих истязаний Кессель взял последние сбережения, а также золотые ножницы, драгоценный приз победителю конкурса парикмахеров, доехал поездом до морского побережья — и исчез в морской пучине. Спустя неделю ребенок, строивший песочный замок, обнаружил золотые ножницы. Их передали спасателю, тот в гестапо, гестапо в германский банк, а из банка они совершили путешествие по маршруту Амстердам — Эйнд-ховен — Штутгарт — Баден-Баден. Наконец золотые ножницы вместе с другими ценными предметами были переплавлены и сделались частью слитка (серийный номер 717YH P2), каковой попал в автокатастрофу неподалеку от Больцано.

Сильвия Хуст играла в Берлине роли американских шлюх, пока в апреле 45-го не погибла под русской бомбежкой. Ее бойфренд Герти переехал в Нью-Йорк и устроился на работу в HXC, которую купила PKO, которую, в свою очередь, купила «Сони», где он дослужился до главного менеджера и в 1981 году вышел на пенсию, составившую двести тысяч долларов. Тело Симона Кесселя не было найдено, а если и было, то в нем не опознали пропавшего без вести парикмахера из Хильвершума. Возможно, береговую службу спасения смутили некие детали.

Смазка для пальцев

Большую часть пятисотграммового слитка RT45 T/O, обнаруженного в перевернутой машине неподалеку от Больцано, составляли золотые кольца, конфискованные у вдов города Менцель. Чтобы их заполучить, молодому офицеру местной полиции пришлось отрезать вдовам пальцы. В свое оправдание он потом скажет, что его жена должна была вот-вот родить и ему некогда было рассусоливать. А без него она бы не справилась. В преддверии радостного семейного события ему, естественно, не хотелось осквернять себя прикосновением к тем, в чьих жилах текла еврейская кровь. Многие кольца просто не снимались, хотя, кажется, все было перепробовано. Доказательство — длинный перечень того, что может послужить хорошей смазкой. Тут он проявил изобретательность. В перечень вошли майонез, бриолин, сливочное масло, мыло, растительный жир, масло из-под сардин, бензин, уксус с бальзамом из Модены, оливковое масло, топленый французский сыр бри, плевки и слюни. «Плевки и слюни» — так и написал. Возможно, слюни были вдовьи, а плевки его.

Жена офицера родила девочку весом три семьсот. Они дали ей имя Бесор, что звучит как будто по-еврейски, хотя ее так назвали в честь прабабушки из Энгадина. От южной окраины этого североитальянского города рукой подать до Больцано, известного на всю страну тем, что там не умеют готовить настоящие спагетти.

Швея

Пожилой фермер запаниковал при мысли, что его могут забрать из-за того, что он женился вторым браком на цыганке. Его первая жена упала с лестницы, и ее голову насквозь прошила отколовшаяся балясина. Соседи фермера были не то дальними родственниками, не то просто хорошими друзьями его первой жены. У них не было повода подозревать в чем-то ее мужа, тем более

никаких доказательств, все их обвинения были выстроены задним числом. Они утверждали, будто их сосед околдован, что, пожалуй, было не так уж далеко от правды — его вторая жена, цыганка Флорентина, была куда как хороша и умела доставлять удовольствие, начиная с жизнерадостной улыбки и заканчивая радостями, которые она доставляла шестидесятилетнему телу фермера в кровати с дюжиной горящих свеч. Соседи были не прочь воспользоваться объявленной национал-социалистами политикой преследования цыган для распространения своих клеветнических измышлений. Они подкупили крупных чиновников в местной администрации, после чего сосед-фермер получил несколько полуофициальных писем с требованиями избавиться от «черной овцы» и показать пример другим, ибо фермеры — это становой хребет нации, они должны думать о таких вещах, как «здоровое стадо», «межродственное скрещивание», «генетическая чистота», и о том, что авторы называли мудреным термином «дарвинистские приоритеты». В сущности, вся эта местная самодеятельность была перепевом пропагандистских листовок геббельсовского министерства в Берлине.

Для большего устрашения полицейские машины время от времени медленно проезжали мимо дома фермера. Трое местных полицейских, связанных родственными узами с его первой женой, периодически реквизировали у него то курицу, то овцу. Рассуждали они просто: часть его собственности принадлежала бывшей жене, и они, как ее родня, имели все права на эту собственность, уж, во всяком случае, большие права, чем эта его цыганка-самозванка.

Флорентину все это не могло не огорчать. Она, безусловно, выгадала от оседлой жизни и справедливо рассчитывала, что пожилой супруг сделает ее законной наследницей. Его мужское внимание действовало на нее возбуждающе. К тому же она была беременна, о чем он пока не знал. Но, с другой стороны, разумом она понимала, что надо спасаться, пока не поздно, и ее цыганское нутро подсказывало ей, что она спасется.

Как-то вечером сразу пять полицейских машин остановились перед их птичником. Громкий шум двигателей и включенные передние фары пугали кур и индюшек, которые шарахались в разные стороны. Флорентина, которая в это время как раз кормила живность, оказалась готова к подобному акту устрашения. За прошедшие полтора года муж надарил ей разных драгоценных украшений, а также золотых и серебряных иголок для шитья. Их у нее скопилось несколько сотен — сентиментальное напоминание об обстоятельствах их знакомства. Однажды Флорентина и ее родня постучали в дверь фермера с предложением разного рода услуг. Ее брат точил ножи и ножницы, косы и плуги. Ее дядя ремонтировал мебель и детские игрушки, делал вешалки для одежды. Ее сестра плела из кукурузных листьев салфетки на стол, и шляпы от солнца, и маленьких куколок. Сама же Флорентина была швеей. Она пришивала пуговицы и карманы, подновляла одежду, чинила сломанные молнии, баловалась вышивкой. У первой жены фермера для всех нашлась работа. Она усадила Флорентину на крыльцо и велела сделать ревизию своему гардеробу: пришить новые кружевные оборки, выпустить юбку, подлатать нижнее белье, удлинить бретельки на платье, незаметно починить на белых чулках протершиеся коленки. Фермер поглядывал за тем, как девушка сосредоточенно трудится, напевая популярные песенки, как ловко она орудует иглой. Зная, что за ней наблюдают, Флорентина старалась выглядеть как можно более соблазнительной. Фермер смотрел с нарастающим интересом.

Цыгане получили неплохие деньги за свою работу и довольные уехали, оставив целую гирлянду из подков на счастье. В ту ночь пропали пять несушек, два зеркала и колеса от телеги, но фермер закрыл на это глаза. А спустя пять месяцев жена фермера разбилась, свалившись с лестницы, и вдовец, оседлав бурую лошадку, отправился на поиски своей цыганки. Разыскав Флорентину, он не сразу добился ее расположения, согласия же на брак так и не получил. Их отношения оставались открытыми. Ее родня не выступала против их союза, но и благословения своего не давала. Дедушке она пообещала, что вернется в табор. Фермер предпочел с ней не спорить. Все сложилось удачно.

Он не считал нужным запирать на ночь постройки. Ферма процветала, невзирая ни на что. Когда у его соседей случался падеж птицы, у него куры были живы-здоровы. Вокруг стояла засуха, а его пруд не высыхал. И лесные пожары обходили его стороной.

И вот пришел решающий момент. После того как к ним зачастили полицейские машины, Флорентина собрала в мешок из-под зерна ценные вещи, и красивое нижнее белье, и кольца с серьгами, и, конечно, богатую коллекцию золотых и серебряных иголок для шитья и обвязала его вокруг пояса. В тот вечер, как мы знаем, она кормила кур. Полицейские машины сигналили и слепили фарами обезумевших индюшек, которые, с размаху налетая на проволочное заграждение, до крови обдирали крылья. Фермер вышел на крыльцо с обрезом и открыл пальбу по непрошеным гостям. Те только этого и ждали. Фермер был избит и арестован, а его цыганскую жену изловили, когда она пыталась убежать. Из нее сделали подушечку для иголок, уделив особое внимание груди и ягодицам. Подоспевшие цыгане порубили полицейских топориками.

Было проведено расследование. В качестве улик фигурировало холодное оружие. А также больше сотни золотых и серебряных швейных иголок, якобы повинных в смерти одиннадцати полицейских. Последовала карательная операция. Шесть фермеров были убиты. Девочка-подросток утопилась. Маленький мальчик наглотался семян ракитника. Загадочным образом умер ребенок, спавший на открытом воздухе. Ни с того ни с сего подавилась собака. Погибала рыба в прудах. Местные жители были уверены, что тут не обошлось без цыганской ворожбы.

Золотые иголки отделили от серебряных. Один врач подсуетился и отнес золотые иголки в банк, где они пролежали несколько недель в подвале, после чего их переплавили в Берлине с золотым ломом и новенький слиток доставили в Баден-Баден, а оттуда в машине лейтенанта Харпша он совершил путешествие в Больцано.

Флорентину отправили в концентрационный лагерь, а ее гражданского мужа — на русский фронт. Там он застрелил офицера, который допек его шуточками о цыганках, и в результате был вздернут на виселице. В концлагере Треблинка Флорентина учила женщин чинить солдатскую форму. Она тоже убила своего начальника: воткнула ему в глаз иголку, после того как он ее изнасиловал. Если в миру еврейки и цыганки были неприкасаемыми, то в лагере их нередко подвергали сексуальным унижениям. Цыганки здесь ценились выше евреек, поскольку они никому не тыкали в глаза свои религиозные убеждения. Комендант лагеря проявлял особый интерес к беременным женщинам на седьмом месяце. Охранники по возможности поставляли ему живой товар. Он бы гораздо чаще удовлетворял свою похоть, но в дело вмешивались женское бесплодие, выкидыши и тайные аборты. Когда после войны к нему возникли серьезные вопросы, он отвечал, что в подведомственном ему лагере преследовались исключительно интересы продолжения человеческого рода.

Когда живот у Флорентины заметно округлился, товарки спрятали ее в подполе. Надолго ее не хватило. Она повесилась на ссученном из пряжи жгуте. Так она в последний раз обманула немцев, лишив их возможности поэкспериментировать с грудным младенцем. Их, в частности, интересовало, как быстро действует на детей разного возраста отравляющий газ.

Окончание следует

Перевод с английского Сергея Таска

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Lev Karakhan — Andrei Plakhov
Pacience of Thierry Fremaux
Cannes-2006.

Nina Tsyrkun
Summa technologicae
Review of Pedro Almodovar's VOLVER (Spain).

Anton Dolin
Earth and unwillingness
Review of Bruno Dumont's FLANDRES (France).

Andrei Plakhov
Puzzle varnished
Review of Alejandro Gonzalez Inarritu's BABEL (USA).

Elena Plakhova
Everything besides...
Review of Nuri Bilge Ceylan's IKLIMLER (Turkey — France).

Lidia Kuzmina
The formula of love
Review of Nikolai Khomeriki's 977 / NINE SEVEN SEVEN (Russia).

Nikolai Khomeriki:
«It's difficult to be a cubist in cinema»
The newcomer filmmaker interviewed by Galina Pereverzeva.

Alexandra Mashukova
The best
Portrayal of the noted actor Evgeny Mironov.

Lidia Kuzmina
The honorary otsider
Portrayal of Vincent Cassel.

Victoria Belopolskaya
Shot. That's it
Nion-2006.

Natalia Riazantseva
Who remembers the magic moment?
On the set of TV-documentaries 8 STORIES ABOUT LOVE (Marina Razbezhkina's project).

Kirill Razlogov
Banned for export
Russian cinema against world context.

Dmytry Komm
Gothics: larger than life
Historical analysis of the origin of gothic cinema as genre.

Ken Loach, Paul Laverty
Brother against brother
The director and script-writer interviewed by Peter Shepotinnik.

Cillian Murphy, Padraic Delaney
The breakers
The leads of THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY interviewed by Peter Shepotinnik.

Bruno Dumont:
«I need accuracy»
Interview by Charles Masters.

Neya Zorkaya
Ilya Averbakh: director as narrator
On writings of the noted filmmaker.

Ilya Averbakh
An old trick with a hat
The morning
Short stories.

Ilya Averbakh
Combining the compatible
Interview taken by Tatiana Iensen in 1979.

Marcello Mastroianni
I remember, yes, I remember
The concluding part of the actor's memoirs.

Igor Minayev, Olga Mikhailova, with participation of Pascale Justes
Interview
Script.

Peter Greenaway
Gold
Excerpts from the book.

-5 СЕН 2006

06-29596

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 03.08.06. Подп. к печати 17.08.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 14,28
Заказ 6721. «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

КОМЕДИЙНЫЙ СЕРИАЛ

СЧАСТЛИВЫ ВМЕСТЕ

с 7 АВГУСТА ПО БУДНЯМ

WWW.TNT-TV.RU

18:30

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Ю.БОГОМОЛОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, М.ДРОЗДОВОЙ, О.ЗИНЦОВА, Д.КОММА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, Н.СИРИВЛИ, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Сочи-2006:
«Кинотавр» меняет имидж. Монологи критиков
«Аплодисменты преждевременны?» «Круглый стол» продюсеров

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЭЙФОРИЯ» Ивана Вырыпаева
«ЧЕЛОВЕК БЕЗВОЗВРАТНЫЙ» Евгении Гроховской
«ЖИВОЙ» Александра Велединского
«ИЗОБРАЖАЯ ЖЕРТВУ» Кирилла Серебренникова
«СВОБОДНОЕ ПЛАВАНИЕ» Бориса Хлебникова
«МНЕ НЕ БОЛЬНО» Алексея Балабанова
«СВЯЗЬ» Авдотьи Смирновой

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Юрий Норштейн. «Союзмультфильм»: вчера, сегодня... завтра?
Кино после Освенцима
Карловы Вары—2006

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

«Не родись красивой»: природа успеха
«Бункер»: опыт арт-сериала
Архипелаг ГЛÀМУР

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВИКТОР ЕРОФЕЕВ
АНДРЕ ТЕШИНЕ
ДЖОН МАЛКОВИЧ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Илга Витола. ПОДСТРЕЛЕННЫЕ ПТИЦЫ
Дирк Богард. Автобиографическая проза

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Елена Долгопят. ЧАЕПИТИЕ ПОСЛЕ СМЕРТИ
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО

2 0 0 6